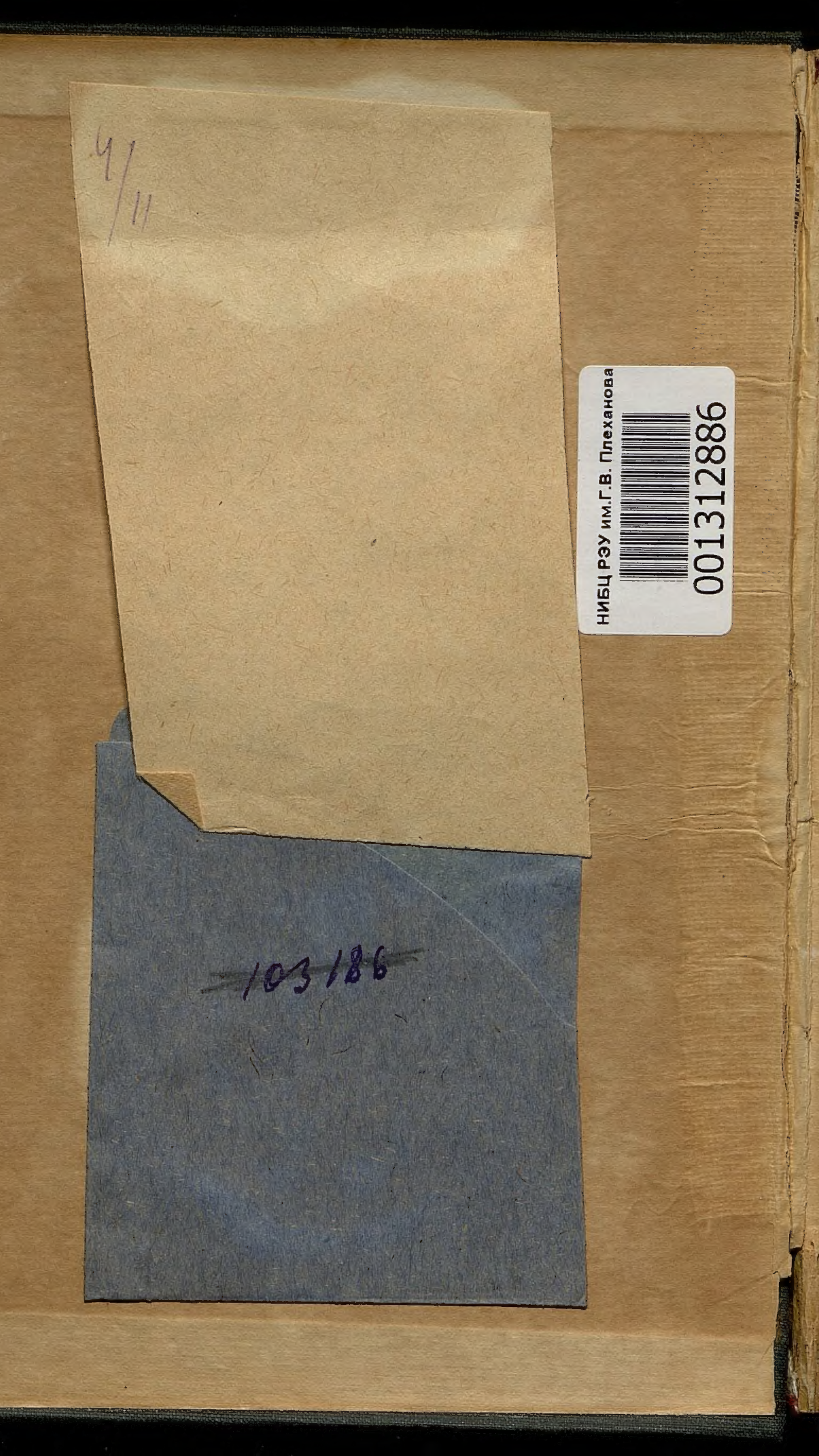
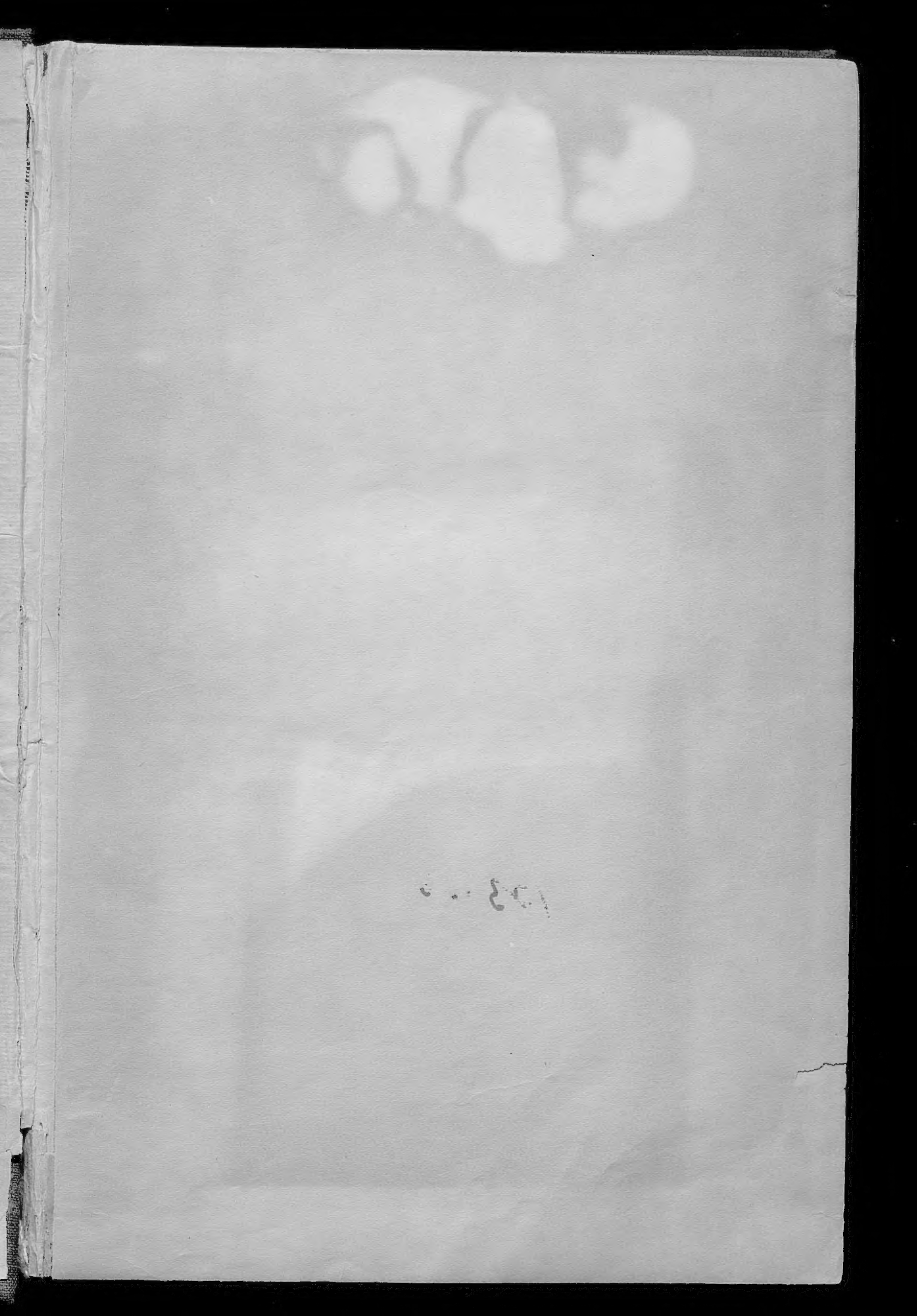
БЕЛИНСКИЙ

2

ГОСЛИТИЗДАТ
1936


4/11
НИБЦ РЭУ им.Г.В. Плеханова
0013128886
103186



В. Г. БЕЛИНСКИЙ

ИЗБРАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ

В ТРЕХ ТОМАХ

ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ

Ф. М. ЛЕВИНА, И. К. ЛУППОЛА
и И. В. ФРОЛОВА

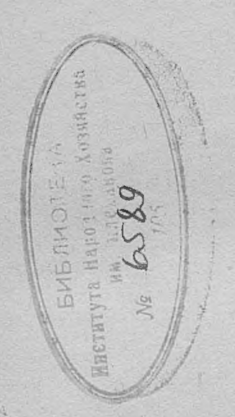


ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
МОСКВА • 1936

В. Г. БЕЛИНСКИЙ

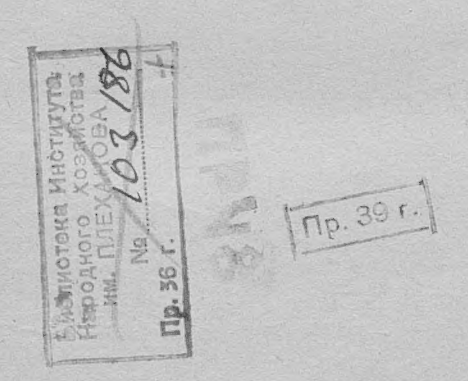
ИЗБРАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ

ТОМ ВТОРОЙ



РЕДАКЦИЯ ТЕКСТА
Д. БЛАГОГО

КОММЕНТАРИИ
Д. БЛАГОГО и А. ЛАВРЕЦКОГО



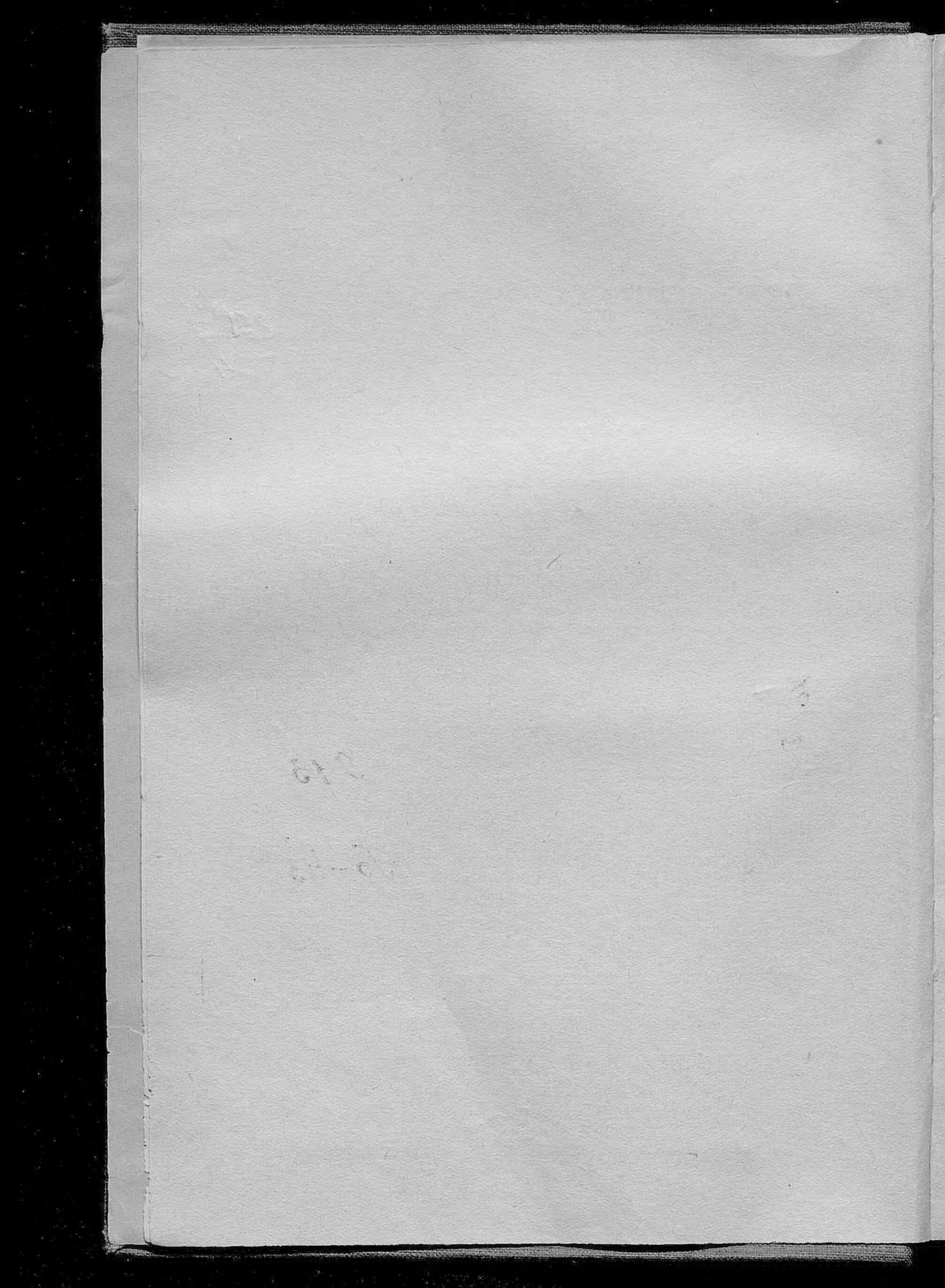






ГОСЛИТИЗДАТ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
МОСКВА • 1936



РАЗДЕЛЕНИЕ ПОЭЗИИ НА РОДЫ И ВИДЫ *.

Поэзия есть высший род искусства. Всякое другое искусство более или менее стеснено и ограничено в своей творческой деятельности тем материалом, посредством которого оно проявляется. Произведения архитектуры поражают нас или гармониею своих частей, образующих собою грациозное целое, или громадностию и грандиозностию своих форм, восторгая с собою дух наш к небу, в котором исчезают их остроконечные шпицы. Но этим и ограничиваются средства их обаяния на душу. Это еще только переход от условного символизма к абсолютному искусству; это еще не искусство в полном значении, а только стремление, первый шаг к искусству; это еще не мысль, воплотившаяся в художественную форму, но художественная форма, только *намекающая* на мысль. Сфера скульптуры шире, средства ее богаче, чем у зодчества: она уже выражает красоту форм человеческого тела, оттенки мысли в лице человеческом; но она схватывает только один момент мысли лица, одно положение тела (attitude). Притом же, сфера творческой деятельности скульптуры не простирается на всего человека, а ограничивается только внешними формами его тела, изображает только мужество, величие и силу в мужчине, красоту и грацию в женщине. Живописи доступен весь

---

* Несмотря на юность нашей литературы и младенчество литературного образования русского общества, — уже лет двадцать тому назад пробудилось у нас сильное критическое движение, усиливающееся с каждым днем более и более. В журналах (а прежде даже и в альманахах) постоянно являлись и являются более или менее примечательные статьи в критическом роде, духе и направлении. Можно указать в нашей литературе на несколько имен, приобретших себе известность в качестве критиков. Публика, с своей стороны, читает в журналах критики и рецензии почти с таким же интересом, как повести и другие произведения изящной словесности. Словом, критика составляет жизнь наших журналов и нашей литературы. Факт утешительный: он обнаруживает в обществе живую потребность эстетического образования, живое стремление к разумному сознанию законов изящного, к разумному сознанию ценности произведений отечественной литературы и степени достоинства каждого из ее действователей. Но всё это пока еще не удовлетворение, а только потребность, указывающая на другую, более важную — на потребность систематического знания законов изящного и основанного на нем систематического знания истории отечественной литературы. Между тем, у нас нет ни одной книги, которая хоть сколько-нибудь удовлетворяла бы этой потребности, несмотря на несколько попыток в этом роде. Главные

человек — даже внутренний мир его духа; но и живопись ограничивается схватыванием одного момента явления. Музыка — по преимуществу выразительница внутреннего мира души; но выражаемые ею идеи неотделимы от звуков, а звуки, много говоря душе, ничего не выговаривают ясно и определенно уму. Поэзия выражается в свободном человеческом слове, которое есть и звук, и картина, и определенное, ясно-выговоренное представление. Посему поэзия заключает в себе все элементы других искусств, как бы пользуется вдруг и нераздельно всеми средствами, которые даны порознь каждому из прочих искусств. Поэзия представляет собою всю целость искусства, всю его организацию и, объемля собою все его стороны, заключает в себе ясно и определенно все его *различия*.

причины неудовлетворительности таких сочинений, доселе являвшихся у нас, кажется, недостаток мыслительности, отсутствие системы, произвольность и устарелость взглядов и понятий.

Желая, по мере сил своих, пополнить этот важный недостаток в русской литературе, один из молодых литераторов, г. Белинский, решился осуществить давно уже занимавшую его мысль — написать критическую историю русской литературы. Любя отечественную словесность и будучи с давних пор внимательным наблюдателем ее хода и имея достаточный запас сведений по этой части, — он может, повидимому, надеяться, что труд его будет не совсем неудачен, хотя и представит собою решительно первый опыт подобного сочинения на русском языке. Сверх изложенных причин, его побудило приступить к этому труду и желание представить публике, в особой книге и в систематическом изложении, свод своих идей об изящном и о русской литературе, рассеянных по статьям его в разных журналах,— идей, по крайней мере оригинальных и совершенно отличных от всех, доселе обращавшихся в нашей литературе. Книга его явится под общим названием «Теоретического и критического курса русской литературы» и заключит в себе следующие части, тесно связанные между собою единством основной мысли и систематическим изложением: *Общее Введение*; *Эстетику* (развитие идеи искусства вообще и теории поэзии в частности); *Теорию русского стихосложения*; *Теорию словесности вообще* (теория красноречия и взгляд на так называемые *бельлетрические*, или собственно-литературные—а не художественные— и догматические сочинения, не принадлежащие ни к искусству в строгом смысле, ни к ученой литературе); *Взгляд на народную поэзию вообще*; *Критическое рассмотрение памятников русской народной поэзии* («Слово о полку Игоревом» и русские песни эпического и лирического содержания); *Историческое обозрение памятников русской письменности от ее начала до времен Петра Великого*; *Историю книжной русской литературы от Кантемира и Ломоносова до Карамзина, от Карамзина до Пушкина и от Пушкина до 1841 года включительно*; *Общий взгляд на русскую литературу, надежды в будущем, заключение*. Сверх подробного критического рассмотрения художественных созданий и даже произведений бельлетрических, почему бы то ни было примечательных, в «Теоретическом и критическом курсе русской литературы» будет обращено полное внимание и на историю всех повременных изданий, имевших бо́льшее или меньшее, хорошее или вредное влияние на литературу и пользовавшихся заслуженною или незаслуженною известностию, — от начала журналистики до «Московского журнала» и «Вестника Европы» Карамзина, а от них до настоящего времени включительно.

Предлагаемая статья есть отрывок из Эстетики; он может служить в некотором отношении образцом целого сочинения. Из истории литературы тоже будут помещены в «Отечественных записках» один или два отрывка.

Книга выйдет в начале следующего 1842 года и будет состоять более нежели из *тридцати* листов компактного издания, в большую осьмушку, в два столбца, средним и мелким шрифтом. Издателем вызвался быть один из петербургских книгопродавцев.

Ред.

I. Поэзия осуществляет смысл идеи во внешнем и организует духовный мир в совершенно-определенных, пластических образах. Всё внутреннее глубоко уходит здесь во внешнее, и обе эти стороны — внутреннее и внешнее — не видны отдельно одна от другой, но в непосредственной совокупности являют собою определенную, замкнутую в самой себе реальность — *событие*. Здесь не видно поэта; мир, пластически-определенный, развивается сам собою, и поэт является только как бы простым повествователем того, что̀ совершилось само собою. Это поэзия *эпическая*.

II. Всякому внешнему явлению предшествует побуждение, желание, намерение, словом — мысль; всякое внешнее явление есть результат деятельности внутренних, сокровенных сил: поэзия проникает в эту вторую внутреннюю сторону *события*, во внутренность этих сил, из которых развивается внешняя реальность, событие и действие; здесь поэзия является в новом, противоположном роде. Это царство субъективности, это мир внутренний, мир начинающий, остающийся в себе и не выходящий наружу. Здесь поэзия остается в элементе внутреннего, в ощущающей, мыслящей думе; дух уходит здесь из внешней реальности в самого себя и дает поэзии различные до бесконечности переливы и оттенки своей внутренней жизни, которая претворяет в себя всё внешнее. Здесь личность поэта является на первом плане, и мы не иначе, как через нее, всё принимаем и понимаем. Это поэзия *лирическая*.

III. Наконец, эти два различные рода совокупляются в неразрывное целое: внутреннее перестает оставаться в себе и выходит вовне, обнаруживается в действии; внутреннее, идеальное (субъективное) становится внешним, реальным (объективным). Как и в эпической поэзии, здесь также развивается определенное, реальное действие, выходящее из различных субъективных и объективных сил; но это действие не имеет уже чисто внешнего характера. Здесь действие, событие представляется нам не вдруг, уже совсем готовое, вышедшее из сокрытых от нас производительных сил, совершившее в себе свободный круг и успокоившееся в себе, — нет, здесь мы видим самый процесс начала и возникновения этого действия из индивидуальных воль и характеров. С другой стороны, эти характеры не остаются в самих себе, но беспрерывно обнаруживаются, и в практическом интересе открывают содержание внутренней стороны своего духа. Это высший род поэзии и венец искусства — поэзия *драматическая*.

Теперь, сделав общий и краткий очерк каждого из трех родов поэзии, разовьем их глубочайшее и дальнейшее значение чрез сравнение одного с другим.

Эпическая и *лирическая* поэзия представляют собою две отвлеченные крайности действительного мира, диаметрально одна другой противоположные; *драматическая* поэзия представляет собою слияние (конкрецию) этих крайностей в живое и самостоятельное третие.

Эпическая поэзия есть по преимуществу поэзия объективная, внешняя, как в отношении к самой себе, так и к поэту и его читателю. В эпической поэзии выражается созерцание мира и жизни, как су-

щих *по себе* и пребывающих в совершенном равнодушии к самим себе и созерцающему их поэту или его читателю.

Лирическая поэзия есть, напротив, по преимуществу поэзия *субъективная*, внутренняя, выражение самого поэта. «В лирической поэзии, — говорит Жан-Поль Рихтер, — живописец становится картиною, творец — своим творением». Эпическую поэзию можно сравнить с образовательными искусствами — архитектурою, ваянием и живописью; лирическую поэзию можно сравнить только с музыкою. Есть даже такие лирические произведения, в которых почти уничтожаются границы, разделяющие поэзию от музыки. Так, напр., многие русские народные песни удерживаются в памяти народа не содержанием своим (ибо в них почти совсем нет содержания), не значением слов, из которых состоят (ибо соединение этих слов лишено почти всякого значения, и, при грамматическом смысле, не имеет почти никакого логического), но музыкальностию звуков, образуемых соединением слов, ритмом стихов, и своим мотивом или напевом, или своим «голосом», как говорят простолюдины. Другие лирические пьесы, не заключая в себе особенного смысла, хотя и не будучи лишены обыкновенного, выражают собою бесконечно знаменательный смысл одною музыкальностию своих стихов, как, напр., эти стихи из песни сумасшедшей Офелии:

Он во гробе лежал с непокрытым лицом,
С непокрытым, с открытым лицом. [1]

Непокрытый есть то же, что̀ открытый, а открытый — то же, что̀ непокрытый; но какое глубокое впечатление производит на душу это повторение одного и того же слова, с незначительным грамматическим изменением! И как чувствуется, что эти стихи должны не читаться, а петься! Вот песня Дездемоны, переведенная или переделанная Козловым:

Бедняжка в раздумьи под тенью густою
Сидела, вздыхая, крушима тоскою:
«Вы пойте мне иву, зеленую иву!»

Она свою руку на грудь положила
И голову тихо к коленям склонила.

Студеные волны, шумя, там бежали,
И стон ее жалкий те волны роптали.
«О ива, ты, ива, зеленая ива!»

Горючие слезы катились ручьями,
И дикие камни смягчались слезами.

«О ива, ты, ива, зеленая ива!»
Зеленая ива мне будет венком.
«О ива, ты, ива, зеленая ива!

Скажите, какое отношение имеет здесь ива к предмету стихотворения — страданию Дездемоны? Разве то, что Дездемона, когда она пела свою песню, представляла себя сидящею под ивою, — и в безотрадной тоске, обращаясь к ней, как бы хотела высказать всё свое безнадежное горе, всю плачевность своей неизбежной судьбы и как бы просила у ней утешения?.. Как бы то ни было, но этот стих:

«О ива, ты, ива, зеленая ива», не выражающий никакого определенного *смысла*, заключает в себе глубокую *мысль*, отрешившуюся от слова, бессильного выразить ее, и превратившуюся в чувство, в звук музыкальный... И потому-то этот стих так глубоко западает в сердце и волнует его мучительно сладостным чувством неутолимой грусти... Совсем в другом роде, но тоже подходит под разряд этих музыкальных стихотворений известный романс Пушкина:

Ночной зефир
Струит эфир.
Шумит,
Бежит
Гвадалквивир.

Вот взошла луна златая,
Тише... чу... гитары звон...
Вот испанка молодая
Оперлася на балкон.

Ночной зефир
Струит эфир.
Шумит,
Бежит
Гвадалквивир.

Скинь мантилью, ангел милый,
И явись, как яркий день!
Сквозь чугунные перилы
Ножку дивную продень!

Ночной зефир
Струит эфир.
Шумит,
Бежит
Гвадалквивир.

Что это такое? — волшебная картина, фантастическое видение или музыкальный аккорд, раздавшийся с вышины и пролетевший над утомленной негою и желанием головою обольстительной испанки?... Звуки серенады, раздавшиеся в таинственном, прозрачном мраке роскошной, сладострастной ночи юга, звуки серенады, полной томления и страсти, которую лениво слушает прекрасная испанка, небрежно опершись на балкон и жадно впивая в себя ароматический воздух упоительной ночи?.. В гармонической музыке этих дивных стихов не слышно ли, как переливается эфир, струимый движением ветерка, как плещут серебряные волны бегущего Гвадалквивира?.. Чтó это — поэзия, живопись, музыка? Или то и другое, и третье, слившиеся в одно, где картина говорит звуками, звуки образуют картину, а слова блещут красками, вьются образами, звучат гармониею и выражают разумную речь?.. Чтò такое первый куплет, повторяющийся в середине пьесы и потом замыкающий ее? Не есть ли это рулада — голос без слов, который сильнее всяких слов?..

Эпическая поэзия употребляет образы и картины для выражения образов и картин, в природе находящихся; лирическая поэзия употребляет образы и картины для выражения безъòбразного и бесформенного *чувства*, составляющего внутреннюю сущность человеческой

природы. «Эпос, — говорит Жан-Поль Рихтер, — представляет событие, развивающееся из прошедшего; лира — чувствование, заключенное в настоящем». Даже когда лирический поэт выражает чувство, повидимому, совершенно внешнее его личности, заимствованное им из чуждого ему мира, — и тогда он субъективен: ибо всякое выражаемое им чувство, в минуту творчества, становится его собственным чувством, будучи переведено чрез его личность. «Историческое в эпосе рассказывается, в драме предвидится или творится; в лире чувствуется или переживается»,— говорит Жан-Поль Рихтер. По мнению этого знаменитого поэта-мыслителя Германии, лирика предшествует всем формам поэзии, потому что «она есть мать, зажигательная искра всякой поэзии, как безъобразный прометеев огонь, который оживляет все образы». В историческом смысле нельзя согласиться с Жан-Поль Рихтером, чтоб лирика предшествовала другим родам поэзии. Образцом, формою и высшим авторитетом должно быть для нас искусство греческое, ибо ни у одного народа в мире искусство не развилось так самобытно и нормально, как у греков, полнота богатой жизни которых преимущественно выразилась в искусстве. Посему акты исторического развития греческого искусства должны иметь для нас всю силу разумного авторитета. Эпопея предшествовала у них лире, так же, как лира предшествовала драме. Такой ход искусства оправдывается и самым умозрением: для младенствующего народа, объективное воззрение на природу и жизнь, как на предметы сущие *по себе*, и мысль, как предание о прошедшем, должны предшествовать внутреннему созерцанию и мысли, как самостоятельному сознанию. Однако ж, из этого отнюдь не следует заключать, чтоб развитие искусства у всех народов должно было совершаться в одинаковой последовательности. Не должно забывать, что вся полнота жизни эллинов выразилась преимущественно в искусстве, так что их национальная история есть по преимуществу история развития искусства; тогда как у других народов искусство было побочным элементом жизни, второстепенным интересом и подчинялось другим стихиям общественной жизни. Так, религиозная поэзия евреев по преимуществу только лирическая, т. е. или чисто лирическая, или эпико-лирическая, или лирико-догматическая. У арабов, как не народа, а племени, и притом племени номадного, рассеянного по пустыне, чуждого общественности, существовала только лирическая, или лирико-эпическая поэзия, но драматической никогда не было и не могло быть. У римлян, как народа завоевательного и законодательного, поглощенного интересами чисто политическими и гражданственными, поэзия состояла в бесцветном подражании образцовым произведениям художественной Греции. У новейших народов Европы, по необъятному богатству содержания их жизни, по неистощимой многочисленности элементов их общественности и высшему ее развитию, существуют все роды поэзии; но они явились у каждого из народов в своей особенной последовательности или, лучше сказать, в совершенной смешанности. Так, напр., у англичан сперва развилась драма в лице Шекспира, и уже через два века

лирическая поэзия достигла высшего развития в лице Байрона, Томаса Мура, Вордсворта и других, и, вместе с лирическою, эпическая поэзия в лице Вальтера Скотта, а в Северо-Американских штатах, родных Англии по происхождению и по языку, в лице Купера.

Что же касается до мысли Жан-Поля, что лирическая поэзия есть основная стихия всякой поэзии, эта мысль совершенно справедлива и глубокоосновательна. Лирика есть жизнь и душа всякой поэзии; лирика есть поэзия по преимуществу, есть поэзия поэзии, — и Жан-Поль Рихтер сколько остроумно, столько и верно, называя ее общим элементом всякой поэзии, сравнивает ее с обращающеюся кровью во всей поэзии. Посему лиризм, существуя сам по себе, как отдельный род поэзии, входит во все другие, как стихия, живит их, как огонь прометеев живит все создания Зевеса. Вот почему драмы Шекспира — эти по преимуществу *драматические* создания высочайшей творческой силы — так богаты лиризмом, который проступает сквозь драматизм и сообщает ему игру переливного света жизни, как румянец лицу прекрасной девушки, как алмазный блеск и сиянье — ее чарующим очам. Без лиризма эпопея и драма были бы слишком прозаичны и холодно-равнодушны к своему содержанию; точно так же, как они становятся медленны, неподвижны и бедны действием, как скоро лиризм делается преобладающим элементом их.

Содержание эпопеи составляет — *событие*; мимолетное и мгновенное ощущение, потрясшее душу поэта, как ветер струны эоловой арфы, составляет содержание лирического произведения. Поэтому какова бы ни была идея лирического произведения, — оно никогда не должно быть слишком длинно, но по большей части всегда должно быть очень коротко. Объем эпической поэзии зависит от объема самого события, — и если событие, при длинноте своей, интересно и хорошо изложено, наше внимание не утомляется им; оно даже может прерываться, обращаясь на другие предметы и снова возвращаясь к нему: «Илиаду», как и всякий роман Вальтера Скотта или Купера, мы можем читать несколько дней, оставляя книгу и снова принимаясь за нее, а в промежутках занимаясь совсем другими предметами. Вообще, эпопея, в отношении к объему, дает поэту гораздо больше свободы, чем другие роды поэзии. Драма, как увидим ниже, имеет более или менее определенные границы величины и объема; но лирические произведения, в этом отношении, тесно ограничены. Если бы драма была и слишком велика, — наше внимание и деятельность нашей восприемлемости впечатлений могли бы долго поддерживаться беспрестанным изменением развивающегося в драме действия; но лирическое произведение, выражая собою только чувство, и действует на одно только наше чувство, не возбуждая в нас ни любопытства, ни поддерживая внимания нашего объективными фактами, которые, даже и в действительности — не только в поэзии, сильно занимают наш ум и действуют на чувство. При всем богатстве своего содержания, лирическое произведение как будто лишено всякого содержания — точно музыкальная пьеса, которая, потрясая всё существо наше сладостными ощущениями, совершенно невы-

говариваемо в своем содержании, потому что это содержание непереводимо на человеческое слово. Вот почему всегда можно не только пересказать другому содержание прочитанной поэмы или драмы, но даже и подействовать, более или менее, на другого своим пересказом, — тогда как никогда нельзя уловить содержания лирического произведения. Да, его нельзя ни пересказать, ни растолковать, но только можно дать почувствовать, и то не иначе, как прочтя его так, ка́к оно вышло из-под пера поэта; будучи же пересказано словами или переложено в прозу, оно превращается в безъобразную и мертвую личинку, из которой сейчас только выпорхнула блестящая радужными цветами бабочка. Вот почему псевдо-лирические и богатые мнимыми «мыслями» произведения почти ничего не теряют в переложении из стихов в прозу; тогда как величайшие создания, вышедшие из глубочайших недр творческого духа, часто теряют, в переложении на прозу или мало-мальски неудачном переводе, всякое значение. И это очень естественно: как дадите вы другому понятие о мотиве слышанной вами музыки, если не пропоете или не проиграете его на инструменте? Если вы скажете, что в таком-то музыкальном произведении удачно воспроизведена идея любви и ревности, — вы этим ровно ничего не скажете об этой музыкальной пьесе: начните ее петь или играть — и она сама за себя заговорит.

Конечно, лирическое произведение не есть одно и то же с музыкальным произведением, но в их основной сущности есть нечто общее. В лирическом произведении, как и во всяком произведении поэзии, мысль выговаривается словом; но эта мысль скрывается за ощущением и возбуждает в нас созерцание, которое трудно перевести на ясный и определенный язык сознания. И это тем труднее, что чисто лирическое произведение представляет собою как бы картину, между тем как в нем главное дело не самая картина, а чувство, которое она возбуждает в нас, — так точно, как в опере драматическое положение действующего лица важно не само по себе, но по той музыке, которою отзовется, или отгрянет оно из глубины духа действующего лица. Такова, напр., лирическая пьеса Пушкина «Туча»:

Последняя туча рассеянной бури!
Одна ты несешься по ясной лазури,
Одна ты наводишь унылую тень,
Одна ты печалишь ликующий день

Ты небо недавно кругом облегала,
И молния грозно тебя обвивала;
И ты издавала таинственный гром
И алчную землю поила дождем.

Довольно, сокройся! Пора миновалась,
Земля освежилась, и буря промчалась,
И ветер, лаская листочки древес,
Тебя с успокоенных гонит небес.

Сколько есть людей на белом свете, которые, прочтя эту пьесу и не найдя в ней нравственных апофегм и философских афоризмов, ска-

жут: «Да что́ же тут *такого?* — препустенькая пьеска!» Но те, в душе которых находят свой отзыв бури природы, кому понятным языком говорит *таинственный гром* и кому *последняя туча рассеянной бури*, которая одна печалит ликующий день, тяжела, как грустная мысль при общей радости, — те увидят в этом маленьком стихотворении великое создание искусства.

Хотя драма и есть примирение противоположных элементов — эпической объективности и лирической субъективности, но тем не менее она не есть ни эпопея, ни лирика, но третие, совершенно новое и самостоятельное, хотя и вышедшее из двух первых. Посему у греков драма была как бы результатом эпоса и лиры, ибо и явилась-то после них, и была самым пышным, но и последним цветом эллинской поэзии. Несмотря на то, что в драме, как и в эпопее, есть *событие*, драма и эпопея диаметрально противоположны друг другу по своей сущности. В эпопее господствует *событие*, в драме — *человек*. Герой эпоса — *происшествие*; герой драмы — *личность человеческая*. Жизнь в эпопее является как нечто сущее *по себе*, т. е. так, как она есть, независимая от человека, незнаемая сама собою, равнодушно пребывающая и к человеку и к самой себе. Эпос — это сама природа, вечно-неизменная в своем исполинском величии, всегда равнодушная в пышном блеске красоты своей. В драме жизнь является уже не только *по себе*, но и *для себя* сущею, как разумное сознание, как свободная воля. *Человек* есть герой драмы, и не *событие* владычествует в ней над *человеком*, но *человек* владычествует над *событием*, по свободной воле давая ему ту или другую развязку, тот или другой конец. Чтоб яснее развить это, представим примеры из известных и великих художественных созданий древнего и нового мира.

В «Илиаде» царствует судьба. Она управляет действиями не только людей, но и самих богов. Едва успел поэт поднять занавес, скрывавший от нас сцену повествуемого им события, — как мы уже узнаём вперед, что Илион должен пасть от ахейцев. Убит ли Патрокл: это сделалось не случайно, по возможностям кровавого боя — нет, это заранее было предназначено судьбою. Когда Антилох, сын Нестора, спешит к Ахиллесу с горькою вестию о смерти Патрокла, — Ахиллес в это время сидел перед своим шатром, томимый грустным предчувствием, и так думал с самим собою:

О, не свершили ли боги несчастий, ужаснейших сердцу,
Кои мне матерь давно предвещала; она говорила:
В Трое, прежде меня, Мирмидóнянин, в брани храбрейший,
Должен под дланью троянской расстаться с солнечным светом.
Боги бессмертные! Умер Менетиев сын благородный.

(*Песнь XVIII, ст. 8—12*).

Ахилл *должен* отомстить убийце друга своего Патрокла; но убивши его, *должен* и сам пасть от стрелы Париса, направленной рукою Феба: это знает сам Ахилл, — и вот что́ говорит он своей матери, среброногой Фетиде, бессмертной нимфе океана:

Должно теперь и тебе бесконечную горесть изведать,
Горесть о сыне погибшем, которого ты не увидишь
В доме отеческом! ибо и сердце мое не велит мне
Жить, и в обществе быть человеческом, ежели Гектор,
Первый, моим копием пораженный, души не извергнет,
И за грабеж над Патроклом любезнейшим мне не заплатит!

(*Ibid. ст. 88—93*).

Мать отговаривает его пророчеством о предстоящей ему погибели, в случае, если Гектор падет от рук его.

Скоро умрешь ты, о сын мой, судя по тому, что вещаешь!
Скоро за сыном Приама конец и тебе уготован!

(*Ib. ст. 95—96*).

Ахиллес даже и не спрашивает ее, почему это так, и только обнаруживает героическую готовность, за сладкую цену мщения, подчиниться роковому предопределению:

О, да умру я теперь же! далеко, далеко от родины милой
Пал он; и верно меня призывал, да избавлю от смерти!
Что же мне в жизни! Я ни отчизны драгой не увижу,
Я ни Патрокла от смерти не спас, ни другим благородным
Не был защитой друзьям, от могучего Гектора падшим.
Праздный, сижу пред судами, земли бесполезное бремя,
Будучи муж! среди всех меднолатных героев ахейских
Первый во брани, хотя на советах и лучше другие!
. . . .
Я выхожу, да главы мне любезной губителя встречу,
Гектора! *Смерть же принять готов я, когда ни рассудит*
Здесь мне назначить ее всемогущий Кронион и боги!
Смерти не мог избежать ни Геракл, из мужей величайший,
Как ни любезен он был громоносному Зевсу Крониду;
Мощного рок одолел и вражда непреклонныя Геры.
Также и я, коль назначена доля мне равная, лягу,
Где суждено; но сияющей славы я прежде добуду!
Прежде еще не одну между жен полногрудных троянских
Вздохами тяжкими грудь разрывать я заставлю, и в горе
С нежных ланит отирать руками обеими слезы!
Скоро узнают, что долгие дни отдыхал я от брани!
В бой выхожу; не удерживай, матерь, ничем не преклонишь!

(*Ib. ст. 98—126*).

Роковая катастрофа жизни Ахиллеса известна самому Гектору: умирая, он умолял своего врага — не предавать тела его поруганию, но, вместо согласия, услышав проклятия,

Дух испуская, к нему провещал шлемоблещущий Гектор:
Знал я тебя; предчувствовал я, что моим ты моленьем
Тронут не будешь: в груди у тебя железное сердце.
Но трепещи, да не буду тебе я божиим гневом,
В оный день, когда Александр и Феб стреловержец,
Как ни могучего, в Скейских воротах тебя ниспровергнут!

(*Песнь XXII. ст. 355—360*)

Мало этого: сам Зевес-промыслитель, при всем своем доброжелательстве Гектору, при всем своем сострадании к его жребию, не может помочь ему своею властию верховного божества, которого трепещут все другие боги, но прибегает к решению другой, высшей власти:

Зевс распростер, промыслитель, весы золотые; на них он
Бросил два жребия смерти, в сон погружающей долгий:
Жребий один Ахиллеса, другой Приамова сына.
Взял посредине и поднял: поникнул Гектора жребий,
Тяжкий, к Аиду упал; Аполлон от него удалился.

(*Ib. ст. 9—13*).

Из всего этого ясно, что герой поэмы не Ахилл: ибо он как будто лишен свободной воли, действует не от себя, но только выполняет волю другой, высшей себя и неотразимой воли. То воля *судьбы*! Что же такое эта «судьба», которой трепещут люди и которой беспрекословно повинуются сами боги? Это понятие греков о том, что́ мы, новейшие, называем разумною необходимостию, законами действительности, соотношением между причинами и следствием, словом — *объективное действие*, которое развивается и идет себе, движимое внутреннею силою своей разумности, подобно паровой машине,— идет, не останавливаясь и не совращаясь с пути, встречается ли ей человек, которого она может раздавить, или каменный утес, о который она сама может разбиться...

Некоторые упрекают Вальтера Скотта, что герои многих его романов, сосредоточивая на себе действие целого произведения, в то же время отличаются столь бесцветным характером, что не приковывают к себе исключительно всего нашего интереса, который как бы уступают они второстепенным лицам романа, как более оригинальным и характерным. В самом деле, что такое, напр., рыцарь *Иваное* — герой одного из лучших романов Вальтера Скотта? — храбрый и благородный рыцарь в общем духе своего времени, но не более. В сравнении с неистовым Брианом, очаровательною Ревеккою, даже Цедрихом-Саксонцем и Ательстаном, Иваное — какая-то бледная тень, слабый очерк, образ без лица. Он мало и действует, мало имеет влияния на ход романа. Он то ранен, то при смерти, то в плену, тогда как другие действуют и рисуются на первом плане. Несмотря на дикость своих страстей, зверски проявляющихся, несмотря на свою безнравственность и преступность своих действий, храмовой рыцарь Бриан в тысячу раз больше, чем Иваное, возбуждает к себе участие читателя, потому что он — лицо типическое, характер могучий и самобытный. А между тем, Бриан все-таки второстепенный персонаж в романе, которого все нити сходятся на личной судьбе Иваное, как главного лица, как *героя* романа. Но тем не менее, это обвинение против гениального романиста только по наружности имеет вид справедливости, но в самом деле оно совершенно ложно: то, что́ кажется недостатком в романе, есть только сущность эпопеи. Еще разительнейшим образцом этого может служить, напр., «Маннеринг, или Астролог», где герой романа является на сцене только в

третьей части и то каким-то таинственным лицом, в котором узнаете вы героя только в конце романа, хотя и с первых страниц повести, еще только родившись на свет, он уже сосредоточивает на себе всё действие романа. Это так и должно быть в произведении чисто эпического характера, где главное лицо служит только внешним центром развивающегося события и где оно может отличаться только общечеловеческими чертами, заслуживающими нашего человеческого участия: ибо герой эпопеи есть сама жизнь, а не человек. В эпопее событие, так сказать, подавляет собою человека, заслоняет своим величием и своею огромностию личность человеческую, отвлекает от нее наше внимание своим собственным интересом, разнообразием и множеством своих картин.

В драме сила и важность события дает себя знать, как «коллизия», или та сшибка, то столкновение между естественным влечением сердца героя и его понятием о долге, которые не зависят от его воли, которых он не может ни произвесть, ни предотвратить, но которых разрешение зависит не от события, но единственно от свободной воли героя. Власть события становит героя драмы на распутии и приводит его в необходимость избрать один из двух, совершенно противоположных друг другу путей для выхода из борьбы с самим собою; но решение в выборе пути зависит от героя драмы, а не от события. Мало того: катастрофа драмы может воспоследовать и ускориться даже вследствие нерешительного колебания со стороны героя; но и эта нерешительность заключается не в сущности и силе события, но единственно в характере героя. Лучший пример этого представляет нам Шекспиров *Гамлет*: он узнает об ужасной смерти отца своего из уст самой тени отца: вот событие, приготовленное не Гамлетом, но вышедшее из развращенной воли вероломного брата умершего короля; оно ставит Гамлета в необходимость играть роль мстителя; но как эта роль совсем не в его натуре, то он и повергается во внутреннюю борьбу с самим собою, произведенную сшибкою двух враждебных сил — долга, повелевающего мстить за смерть отца, и личною неспособностию к мщению: вот трагическая *коллизия*! Ужасное открытие тайны отцовской смерти, вместо того, чтобы исполнить Гамлета одним чувством, одним помышлением — чувством и мыслию мщения, каждую минуту готовыми осуществиться в действии, — это ужасное открытие заставило его не выйти из самого себя, а уйти в самого себя и сосредоточиться во внутренности своего духа, возбудило в нем вопросы о жизни и смерти, времени и вечности, долге и слабости воли, обратило его внимание на свою собственную личность, ее ничтожность и позорное бессилие, родило в нем ненависть и презрение к самому себе. Гамлет перестал верить добродетели, нравственности, потому что увидел себя неспособным и бессильным ни наказать порок и безнравственность, ни перестать быть добродетельным и нравственным. Мало того: он перестает верить в действительность любви, в достоинство женщины; как безумный, топчет он в грязь свое чувство, безжалостною рукою разрывает свой святой союз с Офелией, прекрасным женственным существом, которое так беззаветно, так невинно отдалось ему

всё, которое так глубоко и нежно любил он; безжалостно и грубо оскорбляет он это существо, кроткое и нежное, всё созданное из эфира, света и мелодических звуков, как бы спеша отрешиться от всего в мире, что напоминает собою о счастии и добродетели. Ясно, что натура Гамлета чисто внутренняя, созерцательная, субъективная, рожденная для чувства и мысли; а ужасное событие требует от него не чувства и мысли, но *дела*, из идеального мира вызывает его в мир практический, в чуждый его духовной настроенности мир действия. Естественно, что из этого положения возникает внутри Гамлета страшная борьба, которая и составляет сущность всякой драмы. И если конец *этой* драмы совершается как бы в эпическом характере, вытекая не из свободного решения воли со стороны Гамлета, а из случайности (из неумышленного обмена шпаг Гамлетом и Лаэртом и неумышленной ошибки королевы-матери, выпившей отравленный кубок, назначенный ее сыну), тем не менее, «Гамлет» есть нисколько не эпическое, но по преимуществу драматическое произведение: ибо сущность содержания и развития этой трагедии заключается во внутренней борьбе ее героя с самим собою. Вне этой борьбы «Гамлет» не имеет для нас никакого даже побочного интереса, ибо и самая участь Офелии, так глубоко нас трогающая, есть следствие этой же борьбы. Кроме того, смерть короля-братоубийцы есть столько же необходимое следствие его преступления, сколько и дело воли Гамлета, вспыхнувшей могучим решением при конце его жизни, как вспыхивает более ярким пламенем угасающая лампада... «Макбет» и «Отелло» представляют собою совершеннейшие образцы коллизии, как драматической сущности. Торжествующий полководец, знаменитый вельможа и родственник доброго, благородного старца-короля, Макбет слышит в себе ревущий голос глубоко-затаенного, но сильного и страстного честолюбия. Эта страсть, столь ужасная и гибельная в душах мощных, но непроникнутых елейною теплотою любви и правдивости, является ему в страшной апофеозе трех ведьм. Их загадочные предсказания, сейчас же сбывающиеся, не надолго смущают его, ибо скоро узнает он в них осуществившийся глубокий и мрачный замысел собственной души. Его честолюбие является ему в новой и еще более чудовищной апофеозе — в лице его жены, этого демонского существа в виде женщины. Она заглушает в нем последний ропот совести, примером собственной сатанинской решимости на злодейство, возбуждает в нем ложный стыд и окончательно подвигает его на проклятое дело. Здесь событие почти не играет никакой роли: оно приуготовляется волею самого Макбета, а роковое стечение благоприятствующих злодейству обстоятельств только помогает совершению злодейства, но не порождает его. Мы видим Макбета в борьбе с самим собою, в трагической коллизии: он мог победить в себе греховное побуждение и мог последовать ему. И это вина его воли, что он последовал влечению злого начала; его воля родила событие, но не событие дало направление его воле. Остальная часть этой драмы представляет уже следствие свободного выхода Макбета из роковой борьбы: уже не в его воле изменить последовавшие за цареубий-

ством событии; преступление отдало его во власть фуриям, которые взяли его за руки и, как слепца, повели от злодейства к новому злодейству. От его воли зависело только пасть с честью — и он пал, сраженный, но не побежденный, как довлеет виновному, но великому в самой вине своей мужу. Событие поставляет Отелло в состояние ревности. Это событие вышло, конечно, не из его воли или сознания, но тем не менее он сам способствовал его совершению своим волканическим темпераментом, своими знойными страстями, которые мгновенно вспыхивали подобно песчаным мятелям в пустынях Аравии и не покорялись голосу рассудка, своим младенчески-доверчивым характером, своим суеверным воображением, напоминавшим его восточное, африканское происхождение. Обуздай он в роковую минуту свое зверство в отношении к мнимо-виновной Дездемоне, — и истина открылась бы глазам его для счастия и блаженства жизни; но он не хотел или не мог обуздать порыва животной мести, — и свет истины озарил его глаза, подобно адскому блеску от светочей Эвменид, для того только, чтоб он мог измерить глубину бездны, в которую стремглав низвергся...

Хотя все эти три рода поэзии существуют отдельно один от другого, как самостоятельные элементы; однако ж, проявляясь в особых произведениях поэзии, они не всегда отличаются один от другого резко определенными границами. Напротив, они часто являются в смешанности, так что иное эпическое по форме своей произведение отличается драматическим характером и наоборот. Эпическое произведение не только ничего не теряет из своего достоинства, когда в него входит драматический элемент, но еще много выигрывает от этого. Это особенно относится к произведениям христианского искусства, в котором нет ничего выше человеческой личности с ее внутренней, субъективной стороны, и в котором, посему, драматический элемент входит в эпический по праву и возвышает его цену. Превосходный пример эпического произведения, проникнутого драматическим элементом, представляет собою повесть Гоголя «Тарас Бульба». Это дивно-художественное создание заключает в себе две трагические коллизии, из которых каждой стало бы на великое драматическое произведение. Во время осады неприятельского города, уже доведенного до последней крайности всеми ужасами голода, Андрий, сын Бульбы, встречается с давно уже пленившею его девушкою из враждебного племени. Он не может отдаться ей, не навлекши на себя проклятия отца, не изменивши своим соотчичам и единоверцам, а между тем, он не может и оторваться от *нее*, ибо он столько же *человек*, сколько и *малороссиянин*: вот *коллизия*. И полная натура, кипящая избытком юных сил, без рефлексии отдалась влечению сердца и за миг бесконечного блаженства заплатила лютою казнию, смертию от рук родного отца, смертию, которая была необходимым следствием решения его воли в коллизии и единственным выходом из ложного, неестественного положения! С другой стороны, отец, который поставлен уже не в возможность, но в необходимость быть палачом собственного сына: какое трагическое положение, какая ужасная коллизия, и как

страшно вынута из нее железная воля полудикого запорожца!.. Эта повесть Гоголя во всяком случае была бы превосходным произведением искусства, но, благодаря обилию драматических элементов, насквозь проникнувших ее, она должна занимать почетное место между созданиями первого разряда величайших творцов. Сколько внутренней жизни, сколько движения сообщает «Полтаве» Пушкина драматический элемент! Каким неотразимым обаянием веет на душу, как глубоко потрясает всё существо наше одна сцена между Мазепою и Мариею, эта сцена, набросанная шекспировскою кистью! Мучимая ревностию любящего женского сердца, Мария допытывается у Мазепы объяснения его холодности и таинственного поведения:

О милый мой,
Ты будешь царь земли родной!
Твоим сединам как пристанет
Корона царская!

Мазепа.

Постой,
Не всё свершилось. Буря грянет;
Кто может знать, что ждет меня?

Мария.

Я близ тебя не знаю страха —
Ты так могущ! О! знаю я:
Трон ждет тебя.

Мазепа.

А если плаха?...

Мария.

С тобой на плаху, если так.
Ах, пережить тебя могу ли?
Но нет: ты носишь власти знак.

Мазепа.

Меня ты любишь?

Мария.

Я! люблю ли?

Мазепа.

Скажи: отец или супруг
Тебе дороже?

Мария.

Милый друг,
К чему вопрос такой? тревожит
Меня напрасно он. Семью
Стараюсь я забыть мою.
Я стала ей в позор; быть может
(Какая страшная мечта!),
Моим отцом я проклята,
А за кого?

Мазепа.

Так я дороже
Тебе отца? Молчишь...

Мария.

О, боже!

Мазепа.

Что ж? отвечай.

Мария.

Реши ты сам.

Мазепа.

Послушай: если б было нам,
Ему иль мне, погибнуть надо,
А ты бы нам судьей была:
Кого б ты в жертву принесла,
Кому бы ты была ограда?

Мария.

Ах, полно! Сердце не смущай!
Ты искуситель.

Мазепа.

Отвечай!

Мария.

Ты бледен; речь твоя сурова...
О, не сердись! Всем, всем готова
Тебе я жертвовать, поверь;
Но страшны мне слова такие.
Довольно.

Мазепа

Помни же, Мария,
Что̀ ты сказала мне теперь

Можно ли глубже заглянуть в сердце женщины, беззаветно отдавшейся страстно-любимому человеку? Как дитя блестящею игрушкою, Мария уже заранее любуется короною на седых волосах возлюбленного; она любит его и потому не знает с ним страха; в ее глазах он «так могущ», что она не хочет и верить, чтоб ему могла грозить опасность, хоть он и сам предупреждает ее о грозящей ему опасности!.. А если ему и суждено погибнуть, для нее не всё еще кончено: для нее остается еще радость — вместе с ним умереть на плахе!.. Тут вся женщина в апофеозе любви своей, и сам Шекспир ни одной черты не мог бы прибавить к этому дивно-художественному изображению нашего поэта! Сколько истины и верности действительности в страхе Марии при мысли об ужасном выборе между отцом и любовником! Как естественно, что она желает уклониться от утвердительного и

неизбежного ответа на этот вопрос, оледеняющий холодом смерти сердце ее! Какое торжество женской натуры в ее ответе в пользу возлюбленного, как бы насильно, подобно болезненному воплю, исторгнутом из ее души! Каким могильным холодом веет от мрачных слов Мазепы, замыкающих собою эту дивную сцену:

Помни же, Мария
Что ты сказала мне теперь!

А сцены между Орликом и Кочубеем, перед пыткою последнего; между Мариею и ее матерью; между Мазепою и Орликом, перед полтавскою битвою, и между бегущим Мазепою и сумасшедшею Мариею: каждая из них — трагедия, во всей бесконечности значения этого слова!..

В большей части романов Вальтера Скотта и Купера есть важный недостаток, хотя на него никто не указывает и никто не жалуется (по крайней мере, в русских журналах): это решительное преобладание эпического элемента и отсутствие внутреннего, субъективного начала. Вследствие такого недостатка оба эти великие творца являются, в отношении к своим произведениям, как бы какими-то холодными безличностями, для которых всё хорошо, как есть, которых сердце как будто не ускоряет своего биения при виде ни блага, ни зла, ни красоты, ни безобразия, и которые как будто и не подозревают существования *внутреннего* человека. Конечно, это может почитаться недостатком только в наше время, но, тем не менее, оно все-таки есть недостаток: ибо современность есть великое достоинство в художнике. Однако ж оба эти романиста как бы невольно платили иногда дань духу новейшего искусства, и мы ссылаемся на свидетельство собственных их созданий, чтобы показать, что лучшие и высшие из них суть те, которые больше или меньше проникнуты драматическим элементом. «Ламмермурская невеста» даже на простых читателей производит необыкновенно глубокое впечатление, чем, конечно, обязано это произведение тому, что оно есть не что иное, как трагедия в форме романа. Вот почему Эдгар Равенсвуд уже не просто сосредоточивает на себе интерес романа, но в полном смысле слова есть его герой, лицо оригинальное, характер типический, существо действующее, а не страдательное. Посему благородная личность его приковывает к себе всё наше внимание, а несчастная участь болезненно потрясает всё существо наше. Однако ж, этой бесконечной силе впечатления роман обязан не одному своему содержанию, но и простоте формы, сжатой и сосредоточенной, чуждой многосложности и запутанности в ходе и развитии события, строгому единству действия, и очень жаль, что автор представил своего героя больше со вне и не заглянул глубже в его душу, не осветил для нас драмы, которая разыгрывалась в сокровенных глубинах его сердца. Сделай он это, и тогда его «Ламмермурская невеста» была бы истинною шекспировскою драмою, и действие, производимое ею на читателя, было бы еще в тысячу раз сильнее. В «Сен-Ронанских водах» любовь и трагические отношения Франца Тирреля к Кларе Моубрэй, равно как и

ужасные отношения его к своему развратному брату, Этерингтону, раскрыты до сокровенных глубин души и сердца. Сцены свидания в горах Тирреля с Кларою и потом свидания Тирреля с капитаном Джекилем, уполномоченным посредником со стороны преступного брата, проникнуты такою истиною, отличаются такою глубиною сердцеведения и тайн страстей и страдания, что украсили бы собою любую драму Шекспира. Прочтя раз, невозможно забыть, как безнравственный больше по привычке и легкомыслию, чем по натуре, капитан Джекиль, пришедши к Тиррелю с лукавыми намерениями, уходит от него, повесив голову и в глубоком раздумьи, как бы в первый еще раз потрясенный непривычным ему зрелищем бесконечной любви, бесконечного страдания и бесконечного самоотвержения... Вообще, в этом отношении, мы ставим «Сен-Ронанские воды» несравненно выше и, так сказать, *человечнее* «Ламмермурской невесты». Если не все разделят наше мнение в сем случае, причина этого заключается в многосложности «Сен-Ронанских вод», в обилии и запутанности происшествий и во множестве лиц, столь характерных и типических. В отношении к Тиррелю и Кларе, этот роман больше драма, чем «Ламмермурская невеста»; но со стороны аксессуаров это чистая эпопея, и притом более или менее заслоняющая собою заключенную в ней драму. Отверженная, непризнанная любовь Ревекки к рыцарю Ивангое, будучи, в отношении к целому роману, как бы эпизодом, тем не менее дает ему целость, как его основная идея, живит и согревает его, как свет солнечный природу, которая величественна, прекрасна и в пасмурный день, но при солнце является в новом и преображенном виде. Сцена свидания Ревекки с лэди Ровенною, замыкающая собою роман, производит на душу глубоко-грустное, но и бесконечно-отрадное впечатление, открывая нам таинство страдания непризнанной любви глубокого женственного существа, которое вполне достойно обожания, но судьбою своего рождения среди отверженного и презираемого племени лишено, в собственных глазах, всякого права и всякой надежды на взаимность христианина и рыцаря... И вот благородная, прекрасная Еврейка приходит к своей сопернице, предлагает ей драгоценные подарки и молит ее, как о милости, отдернуть покрывало и показать ей прекрасное лицо, пленившее идола ее растерзанного сердца... Какая картина сама по себе, и какую бесконечную перспективу открывает она в глубине своего фона упоенному любовию и грустию взору читателя!..

Но еще несравненно высший образец, чем все эти, драматического романа представляет собою «Путеводитель в пустыне» Купера. Человек с глубокою натурою и мощным духом, проведший лучшие года своей жизни с охотничьим ружьем за плечами, в девственных, непроходимых лесах Америки, добровольно отказавшийся от удобств и приманок цивилизованной жизни для широкого раздолья величавой природы, для возвышенной беседы с богом в торжественном безмолвии его великого творения; человек, только что вполне расцветший всеми силами тела и духа, в ту эпоху жизни, когда другие уже

отцветают, и в сорок лет сохранивший свежесть и пламень чувства, девственную чистоту младенчески-незлобивого сердца; человек, возмужавший под открытым небом, в вечной борьбе с опасностями, в вечной войне с хищными зверями и злыми *Мингами*; человек с железными мышцами и стальными мускулами в сухощавом теле, с голубиным сердцем в львиной груди, — этот человек встречает на дороге жизни прекрасное, грациозное явление женственного мира — и тихо и незаметно любовь овладевает всем существом его... Друг его, сержант, отец прекрасной девушки, давно уже обещал ему руку своей дочери. Вместе с ним Мабель провожает молодой и прекрасный Джаспер. Бесхитростное и простодушное сердце Патфайндера не предчувствует в Джаспере опасного соперника себе. Он любит его с нежностью отца, с преданностью друга; любит за его открытую душу, благородный и мужественный характер, бодрый и смелый нрав, трудолюбие и ловкость. Патфайндер не упускает ни одного случая похвалить Мабели Джаспера, выставить ей на вид его достоинства. И вот наступает минута его объяснения с Мабелью, — и все мечты его уничтожаются жестокою действительностию: существо, которое одно заставило биться его сердце, которое одно мог он полюбить со всею силою глубокой натуры, с которым слил он драгоценнейшие мечты о счастии и блаженстве всей жизни, доселе одинокой и грубой, — это существо уважает его глубоко, свято, но женой его быть не может... Судорожно сжал он своими железными пальцами шею и, улыбаясь сквозь страдальческое выражение своего лица, повторял: «Да, сержант виноват, сержант ошибся!» О, как глубоко страдал он, и какой благородный, человеческий характер имело его страдание: ничего зверского, ничего дикого; грубые глаза его орошаются слезами, с улыбкою сжимает он руку Мабели — и отныне, не оторвавшись от любви, отрывается навсегда от ее предмета и мужественно несет на себе тяжелый крест!.. Ужасная была минута, когда наконец он узнает в Джаспере своего соперника; но он выдержал и это испытание: он вручает ему *ее*, благословляет их обоих на радость и счастие, которых ему самому уже не знать более, он просит Джаспера ценить подругу своей жизни, не оскорблять грубою мужскою натурою ее нежного, женственного сердца — и скрывается от них навсегда... Мы пишем не критику этого превосходного произведения и, боясь увлечься его частностями, намекаем только на общие черты: те, кто прочел и понял этот роман, те помнят целый ряд дивно-художественных сцен, в которых с такою потрясающею верностию изображена борьба чувств, буря души Патфейндера и которых достоинства нельзя показать иначе, как проследивши, в последовательном порядке, все их подробности, а некоторые и выписавши целиком. Повторяем: читавшие и уразумевшие поймут нас, и скажем только, что весь этот роман есть апофеоза самоотречения (Resignation), великая мистерия страдания, разоблачение глубочайших и благороднейших таинств человеческого сердца. Купер является здесь глубоким сердцеведцем, великим живописцем мира души, подобно Шекспиру. Определенно и ясно выговорил он невыразимое, примирил

и слил воедино внешнее и внутреннее, — и его «Путеводитель в пустыне» есть шекспировская драма в форме романа, единственное создание в этом роде, не имеющее ничего равного с собою, торжество новейшего искусства в сфере эпической поэзии. И всем этим роман обязан, после великого творческого гения своего автора, глубокому драматическому началу, которое просвечивает в каждой строке повествования, как солнечный луч в граненом хрустале...

Точно так же, как бывает драма в эпопее, бывает и эпопея в драме. У греков все роды поэзии, не исключая и самой лирики, отличаются характером более или менее эпическим: ибо вся жизнь этого народа выразилась преимущественно в пластической созерцательности. Трагедия греков особенно отличается эпическим характером, и, в этом отношении, диаметрально противоположна драме новейшей, христианской, шекспировской. Герой греческой трагедии не человек, а событие; интерес ее сосредоточен не на участи индивидуума, а на судьбах народа, в лице его представителей. И оттого главное лицо греческой трагедии есть всегда полубог, царь, герой, а второе по нем и противопоставленное ему лицо есть сам народ, присутствующий в трагедии как хор, который сам не имеет прямого, деятельного влияния на ход пьесы, но который как бы созерцает ее развитие и выговаривает свое о нем сознание. В своих героях греческие трагики олицетворяли общие силы и стихии народной и общественной жизни. Так, в благороднейшем создании Софокла «Антигоне», в лице героини трагедии осуществлена идея естественного права семейственности, а в лице Креона — торжество государственного права, силы закона. Креон запрещает, под смертною казнию, хоронить тело Полиника, как врага отчизны; а лишение погребения считалось, по религиозным и общественным понятиям греков, величайшим позором и бедствием как для умершего, так и для живых его родственников. Антигона, сестра Полиника, преклоняет свою сестру, Исмену, тайно погребсти тело их несчастного брата. Робкая и слабая Исмена отказывается, — и великодушная Антигона одна совершает свой благородный подвиг. Когда узнавший об этом Креон спрашивает ее, точно ли она сделала это преступление и знала ли об ожидавшей ее за то казни, — Антигона отвечает утвердительно, прибавляя, что если ее брат был и виновен, то все-таки она «не ненавидеть, а любить рождена». Бестрепетно выслушивает она приговор лютой казни и не молит о прощении. Эмон, жених ее и сын Креона, молит его о пощаде своей невесты, ссорится с непреклонным отцом и уходит от него в отчаянии. Жрец Тирезий советует ему погребсти тело Полиника, угрожая зловещими выражениями гнева богов, оскорбленных нарушением родственного права. Голос народа, в лице хора, явно на стороне благородной Антигоны. Креон непреклонен, но сомнение уже беспокоит его: он, может быть, и готов бы простить благородную преступницу, но ему трудно ослабить силу закона и унизить достоинство государственного права. Наконец, голос хора, подкрепивший силу угроз Тирезия, преклоняет Креона спасти Антигону, хотя и неохотно. Но уже поздно: она повесилась в пещере, куда

была отведена на голодную смерть, а Эмон, в глазах отца, закалывается при ее трупе. Эвредика, супруга Креона и мать Эмона, узнавши о гибели сына, тоже лишает себя жизни. Креон проклинает свою жестокость, оплакивая в лютом отчаянии милые тени погубленных им единокровных. Трагедия торжественно заключается нравственною апофегмою хора, в духе наивной древности. Итак, оскорбленное правом крови государственное право отомщает за себя оскорбителю; но мститель, в ужасных следствиях своей мести, навлекает на себя мщение оскорбленного им права крови; а мудрость, извлеченная народом из этого события, служит примирением обеих крайностей... Как и в эпопее, в трагедии греков преобладает их основное миросозерцание — *судьба*. Эдип без вольного преступления делается ужасным преступником и сам карает себя за это лишением света очей... Смерть царственного страдальца примиряет с ним подземные силы — и могила его, по определению богов, делается залогом благосостояния для страны, приютившей его мученический прах... Действие каждой греческой трагедии совершается вовне; внутренний мир действователей закрыт от глаз зрителей. Развитие действия просто, немногосложно, в одном моменте: ибо и самого содержания, чисто объективного и абстрактного, не могло бы стать на большое произведение. Механизм однообразен, пружины всегда одни и те же. Действующие лица похожи на статуи, с прекрасными, но почти неизменяющимися физиономиями, с рельефным выражением, но с глазами без зрачков и живого блеска.

В новейшем искусстве эпическим характером отличаются иногда только драмы собственно исторического содержания, основная идея которых берется из сферы высшей государственной жизни. Таковы, напр., «Макбет» или «Ричард II» Шекспира. В «Отелло» развито чувство, каждому более или менее понятное и доступное; в «Короле Лире» представлено положение, еще более близкое и возможное для каждого в самой толпе, — и потому эти пьесы производят на всех сильное впечатление. Но интерес «Макбета» и «Ричарда II» чисто объективный и потому слишком немногим доступный и родственный. Впрочем, обе драмы только в этом отношении и могут быть названы эпическими: развитие же их в высшей степени драматическое, ибо оно полно движения, и каждое лицо вполне и всего себя высказывает в сфере своего внутреннего интереса. Но «Борис Годунов» Пушкина есть трагедия чисто эпического характера. Преступление Годунова совершено еще до начала драмы, и поэт не показал нам своего героя в борьбе трагической коллизии. Мы видим, как хитро и искусно допускает он народу умолить себя — принять венец, который давно уже почитает своим; но не видим, что́ делается у него внутри и как отзывается там преступное действие цареубийства. Тотчас внимание наше переходит на нового героя, будущего самозванца — орудие, избранное историческою Немезидою для отмщения попранного государственного права. Только тогда уже, как мститель является на сцену, поэт приподымает слегка завесу, скрывавшую от нас внутреннее состояние Годунова, и делает нас свидетелями его немых бесед

с самим собою, его страшных расчетов с своею совестию. В трагедии Пушкина два героя, или, говоря собственно, нет ни одного: ее герой — *событие*, идея которого — мщение исторической Немезиды за оскорбленное государственное право. Вот почему это великое создание Пушкина немногим доступно и не может пользоваться заслуживаемою им славою в большинстве нашей публики: его идея и характер не имеют общедоступного для всех интереса. К этому должно отнести и самый характер Годунова: слишком держась истории, во вред своему произведению, Пушкин представил Годунова не больше, как необыкновенно умным честолюбцем, и не придал ему никакого личного величия, никакой гениальной силы духа, свойственной герою истории. И потому, понимая цену некоторых частностей трагедии (как, напр., гениальной сцены Пимена-летописца в келье, наедине с собою, и в беседе с будущим самозванцем), не могут схватить идею целого создания, столь колоссального в своем медленном и величаво-эпическом развитии.

К эпическим драмам принадлежат многие драматические произведения, занимающие середину между трагедиею и комедиею. Таковы, напр., «Буря», «Цимбелин», «Двенадцатая ночь, или Что́ угодно» Шекспира, в которых героем является сама жизнь. Возьмем, напр., «Что́ угодно»: тут нет героя или героини; тут каждое лицо равно занимает нас собою; даже внешний интерес целого произведения сосредоточен на двух любящихся парах, которые обе равно интересуют читателя и которых соединение составляет развязку драмы.

Перевес лирического элемента также бывает и в эпопее, и в драме. К разряду лирических поэм относятся поэмы Байрона и Пушкина. В них господствует не событие, как в эпопее, а человек, как в драме, или обе эти стороны уравновешиваются и взаимно сопроникаются. Главное их отличие есть то, что в них берутся и сосредоточиваются только поэтические моменты события, и самая проза жизни идеализируется и опоэтизировывается. «Евгений Онегин» Пушкина также должен относиться к числу лирических поэм. Хотя проза жизни и составляет едва ли не бо́льшую часть содержания «Онегина», но эта проза улеглась в нем в живой, летучий, светлый, поэтический и гармонический стих, который, даже сверкая огнем эпиграммы, растворен грустию — элементом чисто лирическим. Отступления поэта от рассказа, его обращения к самому себе составляют драгоценнейшие лирические перлы этого единственного и превосходнейшего художественного создания.

«Орлеанская дева» и «Мессинская невеста» Шиллера суть по преимуществу лирические драмы, в которых действие совершается как бы не само для себя, но имеет значение оперного либретто, и которых сущность составляют лирические монологи, высказывающие основную идею каждой из них. Это поэтические апофеозы благородных страстей, высоких помыслов и великих явлений, — что́ особенно можно сказать об «Орлеанской деве». Байронов «Манфред» и Гётев «Фауст» — тоже лирические драмы, хотя и в другом характере: это поэтические апофеозы распавшейся натуры внутреннего чело-

века, чрез рефлексию стремящейся к утраченной полноте жизни. Вопросы субъективного, созерцательного духа, вопросы о тайнах бытия и вечности, о судьбе личного человека и его отношениях к самому себе и общему, составляют сущность обоих этих великих произведений. По своему свойству лирическая драма презирать может условиями внешней действительности; вызывать на сцену духов и давать живые образы и лица страстям, желаниям и думам. Недостатком лирической драмы может быть наклонность к символизму и аллегории, — в чем более или менее справедливо упрекают вторую часть «Фауста».

Что касается до собственно лирических произведений, — они иногда принимают эпический характер, как в *романсе* и *балладе*,— о чем подробнее будет сказано ниже. От драмы же они заимствуют, но не сущность, а только форму, которая способствует сильнейшему выражению мысли, подстрекая, так сказать, энергию чувства. Превосходнейшие образцы такого рода лирических произведений в драматической форме представляют следующие пьесы: «Поэт и чернь» и «Разговор книгопродавца с поэтом» Пушкина, «Поэт и друг» Веневитинова, «Журналист, читатель и писатель» Лермонтова.

Развив общее значение каждого рода поэзии и чрез определение, и чрез сравнение, перейдем к особенностям каждого из них и разделению на виды.

ПОЭЗИЯ ЭПИЧЕСКАЯ

Эпос, *слово*, *сказание*, передает предмет в его внешней видимости и вообще развивает, *что* есть предмет и *как* он есть. Начало эпоса есть всякое изречение, которое в сосредоточенной краткости схватывает в каком-либо данном предмете всю полноту того, что́ есть существенного в этом предмете, что́ составляет его сущность. У древних *эпиграмма* (в смысле *надписи*) имела этот характер. Сюда же принадлежат и так называемые *гномы* древних, т. е. нравственные сентенции, которые некоторым образом соответствуют нашим пословицам и притчам, впрочем различаясь от этих последних своим возвышенным, поэтическим, а иногда и религиозным характером и отсутствием комизма и прозаичности. Сюда же относятся целые собрания поучений, этих свежих творений младенческого народа, в которых он, до разрыва в своей жизни поэзии и прозы, в непосредственной и живой форме созерцаний, излагал свое воззрение на мир, на различные части природы и т. п. С ними никак не должно смешивать позднейших, возникших из прозы жизни, так называемых *дидактических* стихотворений.

Еще выше на лествице развития эпоса находятся *космогонии* и *теогонии* древних. В первых представляется возникновение вселенной из первоначальных субстанциальных сил, а во вторых индивидуализирование этих сил в различные божества. Наконец, эпическая поэзия достигает вершины своего развития, полного осуществления самой себя, дошед до живого источника событий, человека и выразившись в собственно так называемой *эпопее*.

Эпопея всегда считалась высшим родом поэзии, венцом искусства. Причина этому — великое уважение, которое питали к «Илиаде» греки, а за ними и другие народы до нашего времени. Это беспредельное и бессознательное уважение к величайшему произведению древности, в котором выразилось всё богатство, вся полнота жизни греков, простиралось до того, что на «Илиаду» смотрели не как на эпическое произведение в духе своего времени и своего народа, но как на самую эпическую поэзию, т. е. смешали сочинение с родом поэзии, к которому оно принадлежит. Думали, что всякое близкое к форме «Илиады» произведение, всякий сколок с нее должен быть эпическою поэмою и что всякий народ должен иметь свою эпопею, и притом точно такую, какая была у греков. По «Илиаде» смастерили даже определение эпической поэмы, по которому она сделалась воспеванием великого исторического события, имевшего влияние на судьбу народа. Вследствие этого оставалось только приискать в отечественной истории подобное событие, призвать в начале музу, начать с заветного «пою» и петь, пока не охрипнешь. И вот, Виргилий вспомнил предание о прибытии Энея из Трои к берегам Тибра, по претерпении несчетных бедств, и, как он начал с словами «cano»*, то и сам подумал и других уверил, что будто написал эпическую поэму. Его выглаженное, обточенное и щегольское риторическое произведение, явившись в анти-поэтическое время, в эпоху смерти искусства в древнем мире, долго оспоривало у «Илиады» пальму первенства. Католические монахи Западной Европы чуть не причислили Виргилия к лику святых; анти-поэтический французский критик, Лагарп, чуть ли не ставил «Энеиду» еще выше «Илиады». Итак, «Энеида» породила «Освобожденный Иерусалим», «Похождения Телемака, сына Улиссова», «Потерянный рай», «Мессиаду», «Генриаду», «Гонзальва Кордуанского», «Тилемахиду», «Петриаду», «Россиаду» и множество других «ад». Испанцы гордились своею «Араукано́ю», португальцы — «Лузитанами». Сто́ит только бросить взгляд на сущность и условия эпопеи вообще и на характер «Илиады», чтоб увидеть, до какой степени простирается безусловное достоинство этих «эпических» и «героических» поэм и пиим.

Эпос есть первый зрелый плод в сфере поэзии только что пробудившегося сознания народа. Эпопея может явиться только во времена младенчества народа, когда его жизнь еще не распалась на две противоположные стороны — *поэзию* и *прозу*, когда его история есть еще только предание, когда его понятия о мире суть еще религиозные представления, когда его сила, мощь и свежая деятельность проявляется только в героических подвигах. В «Илиаде» поэзия и проза жизни так нераздельно слиты между собою, что в ней простые ремесла называются искусствами и *Гефест-небожитель* созидает (а не работает или делает), по творческим замыслам, и щиты и оружие для богов и героев, и золотые треноги, деревянные подножия (попросту — скамейки), чтоб покоить богам ноги на пиршествах сладких,

* Пою. *Ред.*

храмины с хитро-устроенными дверями на петлях и с задвижками плотными (а не замка́ми — куда! до такой немецкой хитрости не простиралось еще искусство самих богов). В «Илиаде» боги принимают личное участие в действиях людей, движимые страстями и пристрастиями; боги ссорятся между собою на советах, действуют друг против друга партиями, сражаются друг с другом в рядах Ахеян и Данаев; их прямое, непосредственное влияние решает судьбу события. В «Илиаде» религия является еще не отделенною от других стихий общественной жизни: право народное, понятия политические, отношения гражданские и семейные, — всё вытекает прямо из религии и всё возвращается в нее. Хитроумный Одиссей состязается в беге с Аяксом Теламонидом и, видя, что тот обгоняет его, молит о помощи Палладу: внила своему любимцу голубоокая дочь Эгиоха, и Аякс, поскользнувшись на тельчием помете, упадает, и Одиссей получает первую награду, серебряную шестимерную чашу, «Сидонян изящное дело», а Аякс рад, что успел добыть второй приз, «тельца откормленного, тяжкого туком». Видите ли: простая случайность не есть случайность, а дело богини, поборающей своему любимцу. Сам Аякс от всей души верит этому:

Стал, и рукою держался за роги вола полевого,
Он выплевывал кал, и так говорил Аргивянам:
«Дочь громовержца, друзья, повредила мне ноги, Афина!
Вечно, как матерь, она Одиссею на помощь приходит!»

(*Песнь XXIII, ст. 780—784*).

Одиссей есть апофеоза человеческой мудрости; но в чем состоит его мудрость? в хитрости, часто грубой и плоской, в том, что́ на нашем прозаическом языке называется «надувательством». И между тем, в глазах младенческого народа, эта хитрость не могла не казаться крайнею степенью возможной премудрости. Отсюда вытекает и наивный характер как самых высоких, так и самых простых мыслей у Гомера, выражается ли в них народное миросозерцание или только практическое наблюдение, правило житейской мудрости. Существование Гомера полагают за 600 лет до нашествия Ксеркса на Грецию, эпохи совершенного выхода народа из состояния младенчества и полного развития его духовной и гражданской жизни. Следовательно, Гомер был именно тем, чем является в своей «Илиаде»: старцем-младенцем, простодушным гением, который от всей души верит, что описываемое им могло быть именно так, как представлялось оно ему в его вдохновенном ясновидении; словом, он был одно с своим творением, и его творение было искренним и наивным выражением святейших его верований, глубочайших его убеждений. Однако ж Гомер явился не в самое время троянской войны, но около двухсот лет после нее. Будь он современным свидетелем этого события, он не мог бы создать из него поэмы: надобно было, чтоб событие сделалось поэтическим преданием живой и роскошной фантазии младенческого народа; надобно было, чтоб герои события представлялись в отдаленной перспективе, в тумане прошедшего, которые увеличили бы их естествен-

ный рост до колоссальных размеров, поставили бы их на котурн, облили бы их с головы до ног сиянием славы и скрыли бы от созерцающего взора все неровности и прозаические подробности, столь заметные и резкие вблизи настоящего. Настоящее не бывает предметом поэтических созданий младенчествующего народа, — и древний старец Гезиод, который в своем мифическом гимне музам высказал всю сущность поэзии, сознательно развитую германским мышлением, Гезиод говорит, что «Музы вдунули в него песнь божественную, да славит он *будущее* и *бывшее*», но что сами музы «увеселяют на Олимпе песнями великий ум отца Дия, говоря обо всем, *что̀ есть, что̀ будет* и *что̀ было*»: только поэзия богов, кроме прошедшего и будущего, объемлет и настоящее, ибо у богов самая жизнь есть блаженство, поэзия.* Но эпоха существования Гомера не была отделена слишком резкою чертою от эпохи воспетого им события: еще всё было полно им, и преданию о нем верили, как истории, не видя большой разницы между прошедшим и настоящим, и потому Гомер, не бывши современником троянской войны, тем не менее был полон гулом падения священного Илиона...

Теперь ясно видно достоинство «Энеиды». Конечно, остроумный автор ее взялся за прошедшее, ухватился за предание; но это прошедшее, это предание интересовало его ничем не больше, сколько нас, русских, интересуют сомнительные походы Олега под Царьград. Член народа, почти совершившего полный цикл своей жизни, клонившегося к падению, сын цивилизации состаревшейся, одряхлевшей, утратившей все верования, наружно чтившей богов, но под рукой смеявшейся над ними, — ка̀к мог Виргилий, не будучи лицемером и ханжою, быть благочестивым (pius) и, не смеясь, говорить с благоговением и поэтическим жаром о том, что не возбуждало в нем задушевного участия, не потрясало всех струн его сердца, не было его религиозным верованием?.. Одно уже то̀, что его поэма родилась не из самобытной мысли, а была плодом сознательного действия, возбужденного существованием «Илиады»; одно уже то, что его «Энеида» была не оригинальным произведением, а рабским подражанием великому образцу, — служит ей лучшею критикою и окончательным приговором. Это просто — «Похождения Телемака, сына Улиссова» в прекрасных (со стороны внешней отделки) латинских гекзаметрах.

Лучшие попытки в эпопее у новейших народов, без сомнения, «Освобожденный Иерусалим», «Потерянный рай» и «Мессиада». Они в самом деле изобилуют превосходными поэтическими частностями и обнаруживают в своих творцах великие поэтические способности; но усилие дать им форму, чуждую их содержанию и духу времени, усилие сделать из них, во что бы то ни стало, «Илиады», естественным образом исказило и изуродовало их в целом; но в целом они и потому уже не могли быть стройными художественными созданиями, что

* Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов» С. Шевырева, стр. 17.

явилась не из непосредственного акта творчества, а из сознательной и притом ошибочной мысли. Что̀ имеет общего европейское рыцарство средних веков с жизнью героической Греции? Что̀ имеют общего крестовые походы с троянскою войною? — ровно ничего, ибо внешнего сходства нечего и брать в расчет! И однако ж Тасс из того и другого непременно хотел сделать «Илиаду» и несколько раз переделывал свою поэму в угоду академическим парикам... Хотя Orlando Furioso* Ариоста и далеко не пользуется такою знаменитостию, как «Освобожденный Иерусалим», но он в тысячу раз больше рыцарская эпопея, чем пресловутое творение Тасса. Калейдоскопическая пестрота лиц и происшествий, узорочная ткань переплетенных случайностей и столкновений, самый комический элемент по праву духа и условий времени распавшейся на поэзию и прозу жизни, вошедший в поэму, любовь и бои, волшебство и чудеса, отступления, эпизоды,— всё это в чуждом претензий, натянутости и риторики произведении Ариоста гораздо больше, чем в поэме Тасса, выражает дух и колорит жизни европейского рыцарства и гораздо больше удовлетворяет требованиям рыцарской эпопеи.

«Потерянный рай» есть произведение великого таланта; но подобная поэма могла бы быть написана только евреем библейских времен, а не пуританином кромвелевской эпохи, когда в верование вошел уже свободный мыслительный (и притом еще чисто рассудочный) элемент. И потому форма этой поэмы неестественна, и при многих превосходных отдельных местах, обличающих исполинскую фантазию, в ней множество уродливых частностей, не соответствующих величию предмета: сто̀ит только указать на сражения ангелов с падшими духами земным оружием, на раны, которые наносят они своим эфирным телам и которые заживают, смотря по силе удара, от часу до суток времени, на пушки, которые ангелы добывают ночью из гор, чтоб стрелять из них в злых духов...

«Мессиада» тоже не лишена поэтических частностей...

О наших российских «идах», «адах» и «ядах» нѐчего сказать, кроме «Покойся, милый прах, до радостного утра»...

Если не все, то почти все народы, в эпоху своего младенчества, имели эпические сказания; но не все эти сказания могут быть рассматриваемы с художественной точки зрения: ибо в них необходима бесконечная идея. Если состояние народа, его субстанция составляют главное содержание эпоса, — необходимо еще, чтоб народ вмещал в себе идею, дух, чтоб он был всемирно-историческим народом. Вот почему в образец эпопеи могут быть приводимы только немногие создания, как-то: индийские поэмы «Махабгарата» и «Рамайяна», но преимущественно Гомеровы эпосы — «Илиада» и «Одиссея». Индийские поэмы, при всем богатстве своем, не могут выдержать сравнения с сими последними, принадлежа к той степени развития искусства, на которой оно еще только стремится к своему осуществлению, следовательно, не удовлетворяет еще всем требованиям поэзии. Дру-

---

* «Неистовый Роланд». *Ред.*

гие эпические песнопения, важные в национальном отношении, как напр., Nibelungenlied* германцев, не имеют еще в себе всеобъемлющего человеческого интереса и не представляют художественной полноты.

Итак, содержание эпопеи должно составлять сущность жизни, субстанциальные силы, состояние и быт народа, еще не отделившегося от индивидуального источника своей жизни. Посему народность есть одно из основных условий эпической поэмы: сам поэт еще смотрит на событие глазами своего народа, не отделяя от этого события своей личности. Но, чтоб эпопея, будучи в высшей степени национальным, была бы в то же время и художественным созданием, — необходимо, чтоб форма индивидуальной народной жизни заключала в себе общечеловеческое, мировое содержание. Такова была индивидуальная жизнь греков, — и потому даже младенческий лепет их космогонических и теогонических песнопений заключает в себе идеи, которые впоследствии сделались достоянием всего человечества. Повторяем: в гимне Гезиода музам, на который мы уже ссылались выше, заключается зерно и сущность эстетики новейшего времени, полной философии изящного, развитой созерцательною мыслительностию современных нам германцев. Вот почему «Илиада» и «Одиссея», будучи национально греческими созданиями, в то же время принадлежат всему человечеству, равно доступны всем векам и всем народам, более или менее удобно переводимы на все языки и наречия в мире. Греки, эпохою своего младенчества, выразили младенчество целого человечества, как полные и достойные его представители, — и в поэмах Гомера человечество вспоминает с умилением о светлой эпохе своего собственного (а не греческого только) младенчества. В русских, напр., песнях и эпических сказаниях много поэзии, но эта поэзия заключена в тесном и заколдованном кругу народной индивидуальности, лишена общечеловеческого содержания и потому понятно и сильно говорит только русской душе, но безмолвна для всякого другого народа и непереводима ни на какой другой язык. По этой же причине наши народные песни и эпические сказания лишены всякой художественности и, сверкая местами яркими блестками поэзии, в то же время исполнены прозаических мест; часто мысль в них не находит своего выражения и лепечет намеками и символами. Только общечеловеческое, мировое содержание может проявиться в художественной форме.

Субстанциальная жизнь народа должна выразиться в событии, чтоб дать содержание для эпопеи. Во времена младенчества народа жизнь его преимущественно выражается в удальстве, храбрости, героизме. Посему общенародная война, которая пробудила, вызвала наружу и напрягла все внутренние силы народа, которая составила собою эпоху в его (еще мифической) истории и имела влияние на всю его последующую жизнь, — такая война представляет собою по превосходству эпическое событие и дает богатый материал для эпопеи.

---

*«Песнь о Нибелунгах». *Ред.*

Баснословная троянская война была для греков именно таким событием и дала содержание для «Илиады» и «Одиссеи», а эти поэмы дали содержание большей части трагедий Софокла и Эврипида. Действующие лица эпопеи должны быть полными представителями национального духа; но герой преимущественно должен выражать своею личностию всю полноту сил народа, всю поэзию его субстанциального духа. Таков Ахиллес Гомера. Вы любите Гектора, опору своего погибающего народа и семейства, нежного супруга и отца, храброго и мощного витязя, уступающего одному Ахиллесу; вы горько жалеете о его смерти и как будто досадуете на пристрастие судьбы и богов, поборающих Ахиллесу насчет справедливости: но вглядитесь пристальнее — и вы увидите, что рьяный, гневный, доблестный и поэтический Пелид по праву берет верх над Гектором. Он герой по преимуществу, с головы до ног облитый нестерпимым блеском славы, полный представитель всех сторон духа Греции, достойный сын богини. Гектор человечнее Ахилла, но Ахилл божественнее Гектора. Ахилл выше всех других героев целою головою; Аякс равен ему силою, но уступает в быстроте ног. Нестор, муж совета, убеленный летами, представляет собою апофеозу старости, умудренной опытом долговременной жизни, апофеозу елейной теплоты сердца и старческого благодушия. Одиссей — представитель мудрости в смысле политики. Аякс исполнен рьяности, дикого мужества и телесной силы. Пастырь народов, Агамемнон, отличается царственным величием. Словом, каждое из действующих лиц «Илиады» выражает собою какую-нибудь сторону национального греческого духа; но Ахилл представляет собою совокупность субстанциальных сил народа. Он не видит себе равного и только на советах добровольно уступает некоторым. Ахилл — это поэтическая апофеоза героической Греции; это герой поэмы по праву; великая геройская душа его обитает в прекрасном, богоподобном теле; мужество слилось с красотою в лице его; в движениях его величавость, грация и пластическая живописность; в речах его благородство и энергия. Не диво, что боги и сама судьба поборают ему; не диво, что одно появление его, безоружного, на валу и троекратный крик обратили в бегство войско троян. Он есть центр всей поэмы: его гнев на Агамемнона и примирение с ним дали ей завязку и развязку, начало, середину и конец. Гневный, он сидит в бездействии в своей палатке, играя на златострунной лире, не участвуя в боях; но он ни на минуту не перестает быть героем поэмы, в ней всё от него исходит и всё к нему возвращается. Но это потому, что он присутствует в поэме не от себя, а от лица народа, как его представитель...

Что эпопея должна иметь целость, единство действия, соразмерность в частях — это составляет необходимое условие каждого художественного произведения, а не исключительное свойство эпопеи.

Эпопея нашего времени есть *роман*. В романе — все родовые и существенные признаки эпоса, с тою только разницею, что в романе господствуют иные элементы и иной колорит. Здесь уже не мифические размеры героической жизни, не колоссальные фигуры героев, здесь

не действуют боги: но здесь идеализируются и подводятся под общий тип явления обыкновенной прозаической жизни. Роман может брать для своего содержания или историческое событие и в его сфере развить какое-нибудь частное событие, как и в эпосе: различие заключается в характере самых этих событий, а следовательно и в характере развития и изображения; или роман может брать жизнь в ее положительной действительности, в ее настоящем состоянии. Это вообще право новейшего искусства, где судьбы частного человека важны не столько по отношению его к обществу, сколько к человечеству. Ежедневная жизнь хотя и имеет своим последним основанием вечные субстанциальные силы, но в своем проявлении случайна и подавлена внешностями, лишенными всякой значительности. История хотя уже обнаруживает в действительном проявлении вечные законы и разумную необходимость, но в проявлении ее факты лишены самосознания и потому имеют вид внешних событий, а притом они вечно перепутаны и переплетены с случайностями ежедневной жизни. Задача романа, как художественного произведения, есть совлечь всё случайное с ежедневной жизни и с исторических событий, проникнуть до их сокровенного сердца — до животворной идеи, сделать сосудом духа и разума внешнее и разрозненное. От глубины основной идеи и от силы, с которою она организуется в отдельных особностях, зависит бо́льшая или меньшая художественность романа. Исполнением своей задачи роман становится на ряду со всеми другими произведениями свободной фантазии и, в таком смысле, должен быть строго отделяем от эфемерных произведений беллетристики, удовлетворяющих насущным потребностям публики. Имена Ричардсонов, Фильдингов, Радклиф, Левисов, Дюкре-де Мениль, Лафонтенов, Шписов, Крамеров, Поль-де Коков, Марриетов, Диккенсов, Лесажей, Мичьюренов, Гюго, де-Виньи имеют свою относительную важность, пользуются, или пользовались, заслуженною известностию; но их отнюдь не должно смешивать с именами Сервантеса, Вальтера Скотта, Купера, Гофмана и Гёте, как романистов [3].

Сфера романа несравненно обширнее сферы эпической поэмы. Роман, как показывает самое его название, возник из новейшей цивилизации христианских народов, в эпоху человечества, когда все гражданские, общественные, семейные и вообще человеческие отношения сделались бесконечно-многосложны и драматичны, жизнь разбежалась в глубину и ширину в бесконечном множестве элементов. Кроме занимательности и богатства содержания, роман ничем не ниже эпической поэмы и как художественное произведение. Нам возразят, может быть, тем, что мы сами признали образцовыми только две поэмы, тогда как один Вальтер Скотт написал больше *тридцати* романов. Правда, эпическая поэма требует большей сосредоточенности в силе гения, который видит в ней подвиг целой жизни своей; но причина этого совсем не в превосходстве эпопеи над романом, а в богатейшем и превосходнейшем содержании жизни новейших народов в сравнении с жизнию древних греков. Их историческая жизнь вся выразилась в одном событии и в одной поэме (ибо «Одиссея» есть

как бы продолжение и окончание «Илиады», хотя и выражает собою другую сторону греческой жизни). Явись у них новый Гомер, — и для его поэмы уже не было бы другого события, вроде троянской войны; а если бы, положим, и нашлось такое событие, то все-таки его поэма была бы повторением «Илиады» и, следовательно, не имела бы никакого достоинства. Но возьмите, напр., крестовые походы: Вальтер Скотт написал целые четыре романа, относящихся к этой эпохе («Граф Роберт Парижский», «Конетабль Честерский», «Талисман», «Иваное»), — и если бы он написал их тысячу — и тогда бы не исчерпал всей полноты этого события. Кроме того, на стороне романа еще и то великое преимущество, что его содержанием может служить и частная жизнь, которая никаким образом не могла служить содержанием греческой эпопеи: в древнем мире существовало общество, государство, народ, но не существовало человека, как частной индивидуальной личности, и потому в эпопее греков, равно как и в их драме, могли иметь место только представители народа — полубоги, герои, цари. Для романа же жизнь является в человеке, и мистика человеческого сердца, человеческой души, участь человека, все ее отношения к народной жизни для романа — богатый предмет. В романе совсем не нужно, чтоб Ревекка была непременно царица или героиня вроде Юдифи: для него нужно только, чтоб она была женщина.

Роман обязан Вальтеру Скотту своим высоким художественным развитием. До него роман удовлетворял только требованиям эпохи, в которую являлся, и вместе с нею умирал. Исключение остается только за бессмертным творением испанца Мигэля Сервантеса «Дон Кихот», да разве еще за романами Гёте («Вертер», «Вильгельм Мейстер», Die Wahlverwandschaften*). Последние, впрочем, имеют особое, хотя и великое, значение, как создания рефлектирующего, а не непосредственного творчества. Вальтер Скотт, можно сказать, создал исторический роман, до него не существовавший. Люди, лишенные от природы эстетического чувства и понимающие поэзию рассудком, а не сердцем и духом, восстают против исторических романов, почитая в них незаконным соединение исторических событий с частными происшествиями. Но разве в самой действительности исторические события не переплетаются с судьбою частного человека; и наоборот, разве частный человек не принимает иногда участия в исторических событиях? Кроме того, разве всякое историческое лицо, хотя бы то был и царь, не есть в то же время и просто человек, который, как и все люди, и любит и ненавидит, страдает и радуется, желает и надеется? И тем более, разве обстоятельства его частной жизни не имеют влияния на исторические события, и наоборот? История представляет нам событие с его лицевой, сценической стороны, не приподнимая завесы с закулисных происшествий, в которых скрываются и возникновение представляемых ею событий и их совершение в сфере ежедневной, прозаической жизни? Роман отказывается от изложения

---

* «Избирательное сродство». *Ред.*

исторических фактов и берет их только в связи с частным событием, составляющим его содержание; но через это он разоблачает перед нами внутреннюю сторону, *изнанку*, так сказать, исторических фактов, вводит нас в кабинет и спальню исторического лица, делает нас свидетелями его домашнего быта, его семейных тайн, показывает его нам не только в парадном историческом мундире, но и в халате с колпаком. Колорит страны и века, их обычаи и нравы высказываются в каждой черте исторического романа, хотя и не составляют его цели. И потому исторический роман есть как бы точка, в которой история, как наука, сливается с искусством; есть дополнение истории, ее другая сторона. Когда мы читаем исторический роман Вальтера Скотта, то как бы делаемся сами современниками эпохи, гражданами страны, в которых совершается событие романа, и получаем о них, в форме живого созерцания, более верное понятие, нежели какое могла бы нам дать о них какая угодно история.

По художественному достоинству своих романов Вальтер Скотт стоит на ряду с величайшими творцами всех веков и народов. Он истинный Гомер христианской Европы. Наравне с ним стоит гениальный Купер, романист Северо-Американских Штатов. Его романы совершенно самобытны и, кроме высокого художественного достоинства, не имеют ничего общего с романами Вальтера Скотта, хотя, впрочем, и были их результатом в смысле исторической последовательности развития новейшей литературы: за Вальтером Скоттом остается слава создания новейшего романа.

Повесть есть тот же роман, только в меньшем объеме, который условливается сущностию и объемом самого содержания. В нашей литературе этот вид романа имеет представителем истинного художника — Гоголя. Лучшие из его повестей: «Тарас Бульба», «Старосветские помещики» и «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Близко, по художественному достоинству, стоит повесть Пушкина «Капитанская дочка», а отрывок из его неконченного романа «Арап Петра Великого» показывает, что если бы не преждевременная кончина поэта, то русская литература обогатилась бы художественным историческим романом. Кроме их, для повести и даже романа, много обещает в будущем молодой, недавно явившийся на поприще нашей литературы талант — г. Лермонтов. В немецкой литературе повесть имеет своим представителем гениального Гофмана, создавшего, можно сказать, особый род фантастической поэзии. Другие литературы не представляют такого богатого развития повести; даже в самой английской литературе нет нувелистов, которых имена могли бы упоминаться после имен Вальтера Скотта и Купера. Вашингтон-Ирвинг необыкновенно даровитый рассказчик, но не более.

Хотя новейшие стихотворные поэмы, образцы которых представляют поэмы Байрона и Пушкина и которые, в эпоху своего появления, назывались *романтическими поэмами*, — хотя они, по явному присутствию в них лирического элемента, и должны называться *лирическими поэмами*; но тем не менее они принадлежат к эпическому

роду: ибо основание каждой из них есть *событие*, да и самая форма их чисто эпическая. Впрочем, это уже эпопея нашего времени, эпопея смешанная, проникнутая насквозь и лиризмом, и драматизмом и нередко занимающая у них и формы. В ней событие не заслоняет собою человека, хотя и само по себе может иметь свой интерес.

К эпическому роду относится еще *идиллия* или *эклога*, из которой XVIII век сделал особый род поэзии — поэзию *пастушескую*, или *буколическую*. Тогда непременно хотели, чтоб идиллия воспевала жизнь пастухов в до-общественный период человечества, когда люди (будто бы) были невинны, как барашки; добры, как овечки; нежны, как голубки. Приторная, сладенькая сентиментальность, растленное, гнилое чувство любви, лишенное всякой энергии, составляли отличительной характер этой пастушеской поэзии. И ее выдумали на основании древних, во имя Теокрита. Чтобы показать, до какой степени нелепа эта плоская клевета на древних и на Теокрита, и чтоб дать истинное понятие об идиллии, — представляем здесь мнение об этом предмете знаменитого Гнедича, глубокого знатока древности, проникнутого ее художественным духом, обвеянного ее священными звуками, истинного поэта по душе и по таланту. Вот что́ говорит он в предисловии к переведенной им с греческого идиллии Теокрита «Сиракузянки или праздник Адониса»:

«Поэзия идиллическая у нас, как и в новейших литературах европейских, ограничена тесным определением *поэзии пастушеской*: определение ложное. Из него истекают и другие, столько же неосновательные мнения, что поэзия пастушеская (т. е. идиллии, эклоги) в словесности нашей существовать не может, ибо у нас нет пастырей, подобных древним, и проч. и проч.

«Идиллия греков, по самому значению слова* есть *вид*, *картина*, или то́, что́ мы называем *сцена*; но сцена жизни и пастушеской, и гражданской, и даже героической. Это доказывают идиллии Теокрита, поэта первого, а лучше сказать, единственного, который, в сем особенном роде поэзии, служил образцом для всех народов Запада. Хотя не он начал обработывать сей род, но он усовершенствовал его, приблизив более к природе. Заняв для идиллий своих формы из мим, сценических представлений, изобретенных в отечестве его, Сицилии, он обогатил их разнообразием содержания; но предметы для них избирал большею частию простонародные, чтоб пышности двора александрийского, при котором жил, противопоставить мысли простые народные и сею противоположностью пленить читателей, которые были вовсе удалены от природы. Двор Птолемеев совершенно не знал правов пастырей сицилийских; картины жизни их должны были иметь для читателей идиллий двоякую прелесть, и по новости предмета, и по противоположности с чрезмерною изнеженностию и необузданною роскошью того времени. Сердце, утомленное бременем рос-

---

* Ειδύλλιον происходит от εἶδος вид и есть слово уменьшительное, так сказать, *видик*.

кови и шумом жизни, жадно пленяется тем, что напоминает ему жизнь более тихую, более сладостную. Природа никогда не теряет своего могущества над сердцем человека.

«Везде, где общества человеческие доходили до предела, на котором был тогда Египет, поэты также пытались производить подобные противоположности. Но одни греки умели быть вместе и естественными, и оригинальными. Все другие народы хотели улучшивать или по-своему перепначивать самую природу: чувство заменяли чувствительностию, простоту —изысканностию. У римлян несколько раз пытались представить горожанам картины жизни сельской. Идиллиями начал свое поприще Виргилий; но, несмотря на прелесть стихов, он остался позади Теокрита: пастухи его большею частию ораторы. Калпурний и другие из римлян подражали Виргилию, не природе.

«В литературах новейших времен, особенно в итальянской, когда все роды поэзии были испытаны, являлось множество идиллий посреди народа развращенного; но как мало естественности в Санназаро, какая изысканность в Гварини! О французах и говорить нечего. Геснер, которого много читали при дворе Людовика XV, также не мог выдержать испытания времени: он создал природу сентиментальную, на свой образец, пастухов своих идеализировал, а что̀ хуже, в идиллии ввел мифологию греческую. В этом состояло его важнейшее заблуждение: нимфы, фавны, сатиры для нас умерли и не могут показаться в поэзии нашего времени, не разливая ледяного холода. Таким образом, Теокрит остается, как Гомер, тем светлым фаросом, к которому всякий раз, когда мы заблуждаемся, должно возвратиться.

«До сих пор одни поэты германские, нам современные, хорошо поняли Теокрита: Фосс, Броннер, Гебель произвели идиллии истинно народные; пленительные картины их переносят читателя к той сладостной жизни в недрах природы, от которой нынешнее состояние общества так нас удаляет: они вселяют даже любовь к сему роду жизни. Успех сей производят не одни дарования писателей: Санназаро, Геснер имели также дарования. Германские поэты поняли, что род поэзии идиллической более нежели всякий другой требует содержаний народных, отечественных; что не одни пастухи, но все состояния людей, по роду жизни близких к природе, могут быть предметами сей поэзии. Вот главная причина их успеха».

Вот содержание «Сиракузянок» Теокрита: сиракузянки, с семействами их приехавшие в Александрию, приходят одна к другой; желая видеть праздник Адониса, идут во дворец Птолемея Филадельфа, где жена его Арсиноя великолепно устроила это празднество. Эта идиллия представляет, с одной стороны, быт простого народа, его повседневную жизнь, семейные отношения; с другой стороны,— отношения простого народа к высшей субстанциальной народной жизни, заставляя простых женщин приходить в восторг и умиление от высокой, поэтической песни Адонису, пропетой знаменитою певицею, девою аргивскою. Та и другая сторона, т. е. проза и

поэзия простонародного быта, видны даже в заключительной речи Горгò, одной из сиракузянок:

Ах, Праксиноя, чудесное пенье! Аргивская дева
Счастлива даром, стократ она счастлива голосом сладким!
Время однако домой: Диоклид мой еще не обедал:
Муж у меня он презлой, а как голоден, с ним не встречайся.
Милый Адонис, прости! возвратися опять нам на радость!

Образцами идиллий могут служить также переведенные Жуковским стихотворения Гебеля и других немецких поэтов: «Красный карбункул», «Две были и еще одна», «Неожиданное свидание», «Норманский обычай», «Путешественник и поселянка» (Гёте), «Овсяный кисель», «Деревенский сторож», «Тленность, разговор на дороге, ведущей в Базель, в виду развалин замка Ретлера, вечером», «Воскресное утро в деревне». На русском языке было много оригинальных идиллий, но следуя пословице: «кто старое помянет, тому глаз вон», мы о них умалчиваем. Блестящее исключение представляет собой превосходная идиллия Гнедича «Рыбаки». Быт и самый образ выражения действующих лиц в ней идеализированы, но не в смысле мнимо-классической идеализации, которая состояла в ходулях, белилах и румянах, а тем, что слишком проникнута лиризмом и веет духом древнеэллинской поэзии, несмотря на руссизм многих выражений. Во всяком случае, роскошь красок, глубокая внутренняя жизнь, счастливая идея и прекрасные стихи делают идиллию Гнедича истинным, хотя, к сожалению, еще и неоцененным перлом нашей литературы. Пушкина «Гусар», «Будрыс и его сыновья» также суть идиллии.

К эпической поэзии принадлежат *аполог* и *басня*, в которых опоэтизировывается проза жизни и практическая обиходная мудрость житейская. Этот род поэзии достиг высшего своего развития только в двух новейших литературах — французской и русской. В первой представитель басни есть Лафонтен; наша литература имеет нескольких талантливых баснописцев, а в Крылове истинно-гениального творца народных басен, в которых выразилась вся полнота практического ума, смышленности, повидимому простодушной, но язвительной насмешки русского народа.

К эпической же поэзии должна относиться и так называемая *дидактическая* поэзия; но о ней мы еще будем говорить.

ЛИРИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

В эпосе субъект поглощен предметом; в лирике он не только переносит в себя предмет, растворяет, проникает его собою, но и изводит из своей внутренней глубины все те ощущения, которые пробудило в нем столкновение с предметом. Лирика дает слово и образ немым ощущениям, выводит их из душного заточения тесной груди на свежий воздух художественной жизни, дает им особное существование. Следовательно, содержание лирического произведения не есть уже развитие объективного происшествия, но сам субъект и всё, что про-

ходит через него. Этим условливается дробность лирики: отдельное произведение не может обнять целости жизни, ибо субъект не может в один и тот же миг быть всем. Отдельный человек в различные моменты полон различным содержанием. Хотя и вся полнота духа доступна ему, но не вдруг, а в отдельности, в бесчисленном множестве различных моментов. Всё *общее*, всё субстанциальное, всякая идея, всякая мысль — основные двигатели мира и жизни, могут составить содержание лирического произведения, но при условии, однако ж, чтоб общее было претворено в кровное достояние субъекта, входило в его ощущение, было связано не с какою-либо одною его стороною, но со всею целостию его существа. Всё, что занимает, волнует, радует, печалит, услаждает, мучит, успокоивает, тревожит, словом, всё, что составляет содержание духовной жизни субъекта, всё, что входит в него, возникает в нем, — всё это приемлется лирикою, как законное ее достояние. Предмет здесь не имеет цены сам по себе, но всё зависит от того, какое значение дает ему субъект, всё зависит от того веяния, того духа, которыми проникается предмет фантазиею и ощущением. Что, напр., за предмет — засохший цветок, найденный поэтом в книге? — но он внушил Пушкину одно из лучших, одно из благоуханнейших, музыкальнейших его лирических произведений.

Лирическое произведение, выходя из моментального ощущения, не может и не должно быть слишком длинно; иначе оно будет и холодно и натянуто и, вместо наслаждения, только утомит читателя. Чтоб пробудить наше чувство и долго поддерживать его в деятельности, — нам нужно созерцание какого-нибудь объективного содержания: иначе, чем глубже раскроется и чем пышнейшим цветом развернется чувство, тем скорее и охладеет оно. Вот почему опера есть самое длинное музыкальное произведение; в ней музыка привязана к объективному действию, и драматизм ее, несмотря на господствующий мотив, придает ей живое разнообразие. Та же бы самая опера, но написанная на воображаемое, а не на существующее либретто, показалась бы утомительною. По тому же самому и лирическая поэма, или драма, не имеет определенных границ для своего объема. Но собственно-лирическое произведение, плод минутного вдохновения, может потрясти всё существо наше, наполнить нас собою на долгое время, — но не иначе, как если для его прочтения нужно не больше нескольких минут. Плод мгновенной настроенности духа поэта, лирическое произведение пропадает невозвратно, если не переходит на бумагу прежде, нежели дух поэта не подчинился новой настроенности. И потому ни поэт не может написать длинной лирической пьесы, которая, при длинноте своей, отличалась бы единством ощущения, а следовательно, и единством мысли, и потому была бы полна, целостна и индивидуальна; ни восприемлемость нашего чувства не может быть долго в деятельности и скоро не утомиться, не будучи поддерживаема разнообразием идей и образов, возбуждающих ее и вместе действующих и на ум. Вот почему лирические произведения Пушкина все без исключения так коротки, в сравнении с лири-

ческими пьесами его предшественников. Длиннота лирических пьес обыкновенно происходит или оттого, что поэт, в одной и той же пьесе, переходит от одного ощущения к другому и переходы эти поневоле принужден связывать риторическими вставками, или от ложного, антипоэтического и еще более антилирического направления — развивать дидактически какие-нибудь отвлеченные мысли. Полный представитель того и другого недостатка, производящего длинноту лирических пьес, есть риторический элегист Ламартин. Хотя те же самые недостатки в Державине выкупаются иногда яркими проблесками сильного таланта, однако такие длинные оды его, как «Ода на взятие Измаила», в целом невыносимо-утомительны; самый «Водопад» его трудно прочесть сразу. Что же касается до ораторских речей в стихах, которыми бессмертный Ломоносов пленял слух верных россов; до надутых пузырей риторического эмфаза в «торжественных одах» Петрова; до водяных разглагольствований Капниста, в которых он, по правилам риторики г. Кошанского, оплакивает свои утраты и «злополучия»; наконец, до торжественных и казенных лиропений Мерзлякова*, читанных им на университетских актах: они годятся только для того, чтоб магнетически погружать душу читателей в тяжкую скуку и сонную апатию.

Лирическая поэзия возникает на всех ступенях жизни и сознания, во все века и эпохи; но цветущее ее состояние, в противоположность эпосу, бывает уже тогда, как образуется в народе субъективность, с одной стороны, и положительная прозаическая действительность, с другой. На ступени же непосредственного сознания, где так роскошно и полно развивается эпос, лирическая поэзия еще далека от своего высшего назначения и, говоря собственно, находится еще вне сферы искусства. Это так называемая естественная или *народная* поэзия.

Виды лирической поэзии зависят от отношений субъекта к общему содержанию, которое он берет для своего произведения. Если субъект погружается в элемент общего созерцания и как бы теряет в этом созерцании свою индивидуальность, то являются: *гимн*, *дифирамб*, *псальмы*, *пеаны*. Субъективность на этой ступени как бы не имеет еще своего собственного голоса и вся вполне отдается тому высшему, которое осенило ее; здесь еще мало *обособления*, и общее хотя и проникается вдохновенным ощущением поэта, однако проявляется более или менее *отвлеченно*. Это — начало, первый момент лирической поэзии, и потому, например, *гимны* Каллимаха и Гезиода, *дифирамбы* Пиндара носят на себе характер эпический, допускают в себе повествования и вообще являются в виде лирических поэм довольно большого объема. Новейшая поэзия мало может представить образцов такого рода лирических произведений. Знаменитый

*Здесь разумеются только оды Мерзлякова, а не его переводы из древних и русские песни, большая часть которых превосходна. Натура Мерзлякова была поэтическая, но риторика и пиитика прошлого века часто сбивали ее с толку. Что же до од Ломоносова, то здесь разумеются только торжественные, в которых длинноты и риторический характер не выкупаются и блестками поэзии.

«Гимн радости» Шиллера слишком проникнут сознанием, чтоб его можно было отнести к ним, хотя по эксцентрической силе пламенного, бурного одушевления он и может назваться и гимном и дифирамбом. Содержание пушкинова «Торжества Вакха», его же «Вакхической песни» и «Вакханки» Батюшкова взято из древней жизни. «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина» Пушкина хотя и дышат бурным, пламенным, дифирамбическим вдохновением, но тоже не могут быть названы гимнами или дифирамбами в строгом смысле, потому что в них слишком заметна личность поэта. Образцы произведений этого рода представляет только древность.

Субъективность поэта, сознав уже себя, свободно берет и объемлет собою какой-либо интересующий ее предмет: тогда является *ода*. Предмет *оды* и сам по себе может иметь какой-либо субстанциальный интерес (различные сферы жизни, действительности, сознания: государство, слава богов, героев, любовь, дружба и т. п.); в таком случае оды имеют характер торжественный. Хотя здесь поэт и весь отдается своему предмету, но не без рефлексии на свою субъективность; он удерживает свое право и не столько развивает самый предмет, сколько свое, полное этим предметом, вдохновение. Таковы пьесы Пушкина: «Наполеон», «К морю», «Кавказ» и «Обвал». Вообще, надо заметить, что ода — этот средний род между *гимном* или *дифирамбом* и *песнею*, тоже мало свойствен нашему времени; поэт нашего времени делает из увлекшего его предмета фантазию, картину (как, например, Лермонтов из Кавказа «Дары Терека»); но любимый и задушевный его род — *песня*, значение и сущность которой более лирические и субъективные. В оде больше внешнего, объективного; тогда как песня есть чистейший эфир субъективности. Вот почему у Пушкина так мало *од*, в которых преимущественно проявлялась могучая поэтическая деятельность Державина. Многие оды Державина, несмотря на их невыдержанность, на нехудожественную отделку, регулярную форму и большее или меньшее присутствие риторики, могут служить, в духе своего времени, образцами од, как вида лирической поэзии. Таковы особенно: «На смерть Мещерского», «Водопад», «К первому соседу», «Осень во время осады Очакова», «Хариты», «Рождение Красоты» и проч.

Чистый, беспримесный элемент лирики является в *песне*, в самом обширном смысле этого слова, как выражение чисто субъективных ощущений. Всё бесчисленное многоразличие тех таинственных, невыразимых без творческой силы поэзии ощущений, которые так безотчетно, так *особенно* возникают в темноте нашей внутренности, освобождаются здесь от своей *особенности*, т. е. от исключительной принадлежности *мне*, и выпархивают на свет, окрыленные фантазиею. Наконец, субъект, кроме этих совершенно личных ощущений, выражает в лирических произведениях более *общие*, более сознательные факты своей жизни, различные созерцания, воззрения, сближения, мысли, весь объективный запас сведений и пр. Сюда, кроме собственно *песни*, относятся *сонеты*, *станцы*, *канцоны*, *элегии*, *послания*, *сатиры* и, наконец, все те многоразличные стихотворения,

которые трудно даже и назвать особенным именем. Все они, вместе с песнию, составляют исключительную лирику нашего времени. Лучшие, задушевнейшие создания лирической музы Пушкина принадлежат к числу их. Таковы, напр., «Уединение», «Недоконченная картина», «Возрождение», «Погасло дневное светило», «Люблю ваш сумрак неизвестный», «Простишь ли мне ревнивые мечты», «Ненастный день потух», «Демон», «Желание славы», «Под небом голубым страны своей родной», «19 октября», «Зимняя дорога», «Ангел», «Поэт», «Воспоминание», «Предчувствие», «Цветок», «На холмах Грузии лежит ночная тень»[4], «Когда твои младые лета», «Зимнее утро», «Брожу ли я вдоль улиц шумных», «Поэту», «Труд», «Мадонна», «Зимний вечер», «Дар напрасный», «Анчар», «Безумных лет угасшее веселье» и многие другие. По нашему перечню можно видеть, что большая их часть без названия и означается первым стихом: это свойство лирических произведений, содержание которых неуловимо для определения, как музыкальное ощущение. Как образец благоуханности, музыкальности, легкой, прозрачной формы, грации выражения чувства нежного, но глубокого и мужеского, как образец сущности лиризма, растворенного и насквозь проникнутого чистейшим, беспримесным эфиром благороднейшей субъективности, выписываем здесь одно из посмертных стихотворений Пушкина.

Для берегов отчизны дальной
Ты покидала край чужой;
В час незабвенный час печальный
Я долго плакал пред тобой.
Мои хладеющие руки
Тебя старались удержать;
Томленья страшного разлуки
Мой стон молил не прерывать.

Но ты от горького лобзанья
Свои уста оторвала;
Из края мрачного изгнанья
Ты в край иной меня звала.
Ты говорила: «в день свиданья
Под небом вечно-голубым,
В тени олив, любви лобзанья
Мы вновь, мой друг, соединим»

Но там, увы, где неба своды
Сияют в блеске голубом,
Где под скалами дремлют воды,
Заснула ты последним сном.
Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой —
А с ним и поцелуй свиданья...
Но жду его: он за тобой...

Это мелодия сердца, музыка души, непереводимая на человеческий язык и тем не менее заключающая в себе целую повесть, которой завязка на земле, а развязка на небе...

В *посланиях* и *сатирах* взгляд поэта на предметы преобладает над ощущением. Посему стихотворения этого рода могут превосхо-

дить объемом песню и другие собственно-лирические произведения. Впрочем, в послании и в сатире поэт смотрит на предметы сквозь призму своего чувства, дает своим созерцаниям и воззрениям живые поэтические образы; дидактизм, как обыкновенно понимают его, тут не может иметь места. Сатира не должна быть осмеянием пороков и слабостей, но порывом, энергиею раздраженного чувства, громом и молниею благородного негодования. В ее основании должен лежать глубочайший юмор, а не веселое и невинное остроумие. Превосходный образец *послания* представляет собою стихотворение Пушкина «К вельможе», в котором поэт, в дивно-художественных образах характеризовал русский XVIII век и намекнул на значение XIX-го. Что́ до *сатиры*, то мы не знаем на русском языке лучших образцов ей, как «Дума» и «Не верь себе» Лермонтова.

Элегия собственно есть песня грустного содержания; но в нашей литературе, по преданию от Батюшкова, написавшего «Умирающего Тасса», возник особый род *исторической*, или *эпической*, *элегии*. Поэт вводит здесь даже событие под формою воспоминания, проникнутого грустью. Посему и объем таких элегий обширнее обыкновенных лирических произведений. Таковы: Батюшкова же элегия «На развалинах замка в Швеции», Пушкина «Андрей Шенье»; самый «Водопад» Державина можно назвать эпическою элегиею. Впрочем, эпическая элегия может иметь и не историческое содержание, как, напр., знаменитая элегия Грея «Сельское кладбище», так прекрасно переданная по-русски Жуковским, и элегия Батюшкова «Тень друга». К эпическим произведениям принадлежат еще *дума*, *баллада* и *романс*. *Дума* есть тризна историческому событию, или просто песня исторического содержания. Дума почти то же, что эпическая элегия; только она требует непременно народности во взгляде и выражении. Превосходные образцы того и другого имеем мы в «Песне об Олеге Вещем» и «Пире Петра Великого» Пушкина. В *балладе* поэт берет какое-нибудь фантастическое и народное предание или сам изобретает событие в этом роде. Но в ней главное не событие, а ощущение, которое оно возбуждает, дума, на которую оно наводит читателя. Баллада и романс возникли в средние века, и потому герои европейских баллад — рыцари, дамы, монахи; содержание — явления духов, таинственные силы подземного мира; сцена — замок, монастырь, кладбище, темный лес, поле битвы. Превосходные переводы Жуковского познакомили нас с балладами Шиллера, Гёте, Вальтера Скотта и других германских и английских певцов. Жуковский и сам написал несколько превосходных баллад; лучшие из них те, которых содержание взято не из русской жизни. Особенно прекрасны: «Эолова арфа» и «Ахилл». Пушкина «Жених», «Утопленник» и «Бесы» представляют превосходнейшие образцы национальных русских баллад. *Романс* отличается от *баллады* решительным преобладанием лирического элемента над эпическим, а вследствие этого и гораздо меньшим объемом. Жуковский познакомил нас своими поэтическими переводами и с этим родом лирической поэзии.

Лиризм есть преобладающий элемент в германской литературе. Лирическая поэзия и музыка составляют самый пышный цвет художественной жизни этой нации. Шиллер и Гёте — это целые два мира лирической поэзии, два великие ее солнца, окруженные множеством спутников и звезд различных величин. Богатая литература Англии и в лиризме также едва ли уступает какой литературе, как и превосходит все другие литературы в эпической и драматической поэзии. Сонеты и лирические поэмы (как, напр., «Венера и Адонис») Шекспира, поэмы и мелкие пьесы Байрона, лирические поэмы Вальтера Скотта, произведения Томаса Мура, Уордсворта, Борнса, Сутея, Кольриджа, Коупера и других составляют богатейшую сокровищницу лирической поэзии. Французы почти не имеют лирической поэзии; по крайней мере, она не восходила у них дальше народной песни (водевиля). Беранже единственный великий их лирик, но его летучие создания, по народной форме своего выражения, непереводимы ни на какой язык.[5] После его песен достойны замечания проникнутые духом пластической древности элегии Андрея Шенье и ямбы энергического Барбье.

Собственно-лирическая поэзия, в смысле выражения внутреннего субъективного чувства при виртуозности формы, началась у нас с Пушкина. О его собственных произведениях здесь довольно сказать, что им нет цены. Он увлек ими за собою всю нашу литературу, все возникавшие таланты, и со времени его появления элегия-песня сделалась исключительным родом лирической поэзии; только старики и пожилые люди допевали еще свои торжественные оды. Явившиеся с Пушкиным и пошедшие по данному им направлению таланты теперь уже вполне определились, пишут мало или уже и совсем не пишут; тем не менее, некоторые из них отличались замечательною силою и обогатили русскую лирическую поэзию прекрасными произведениями. Но никто, с первого же появления своего, не обнаружил такой мощи, такого богатства фантазии, такой виртуозности в форме своих созданий, как Лермонтов. Некоторые из его лирических произведений могут состязаться в художественном достоинстве с пушкинскими. Справедливость требует заметить еще, как резко выдавшееся явление, могучий талант Кольцова. Он создал себе особый, совершенно оригинальный и неподражаемый род поэзии. Правда, сфера его поэзии вращается в заколдованном кругу народности, но он расширяет этот круг, внося в народную и наивную форму своих песен и дум более общее содержание из более высшей сферы сознания.

ДРАМАТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

Драма представляет совершившееся событие как бы совершающимся в настоящем времени, перед глазами читателя или зрителя. Будучи примирением эпоса с лирою, драма не есть отдельно ни то, ни другое, но образует собою особенную органическую целость. С одной стороны, круг действия в драме не замкнут для субъекта, но, напротив, из него выходит и к нему возвращается. С другой стороны,

присутствие субъекта в драме имеет совсем другое значение, чем в лире: он уже не есть сосредоточенный в себе внутренний мир, чувствующий и созерцающий, не есть уже сам поэт, но он выходит и становится сам для созерцания среди объективного и реального мира, организуемого собственною его деятельностию; он разделился и является живою совокупностию многих лиц, из действия и противодействия которых слагается драма. Вследствие этого драма не допускает в себя эпических изображений местности, происшествий, состояний, лиц, которые все сами должны быть перед нашим созерцанием. Требования самой народности в драме гораздо слабее, чем в эпопее: в «Гамлете» мы видим Европу и, по духу и натуре лиц, Европу Северную, но не Данию, и притом бог знает в какую эпоху. Драма не допускает в себя никаких лирических излияний; лица должны высказывать себя в действии: это уже не ощущения и созерцания — это характеры. То, что̀ обыкновенно называется в драме лирическими местами, есть только энергия раздраженного характера, его *пафос*, невольно окрыляющий речь особенным полетом; или тайная, сокровенная дума действующего лица, о̀ которой нужно нам знать и которую поэт заставляет его *думать вслух*. Действие драмы должно быть сосредоточено на одном интересе и быть чуждо побочных интересов. В романе иное лицо может иметь место не столько по действительному участию в событии, сколько по оригинальному характеру: в драме не должно быть ни одного лица, которое не было бы необходимо в механизме ее хода и развития. Простота, немногосложность и единство действия (в смысле единства основной идеи) должно быть одним из главнейших условий драмы; в ней всё должно быть направлено к одной цели, к одному намерению. Интерес драмы должен быть сосредоточен на главном лице, в судьбе которого выражается ее основная мысль.

Впрочем, всё это относится более к высшему роду драмы — к *трагедии*. Сущность трагедии, как мы уже выше говорили, заключается в коллизии, т. е. в столкновении, сшибке естественного влечения сердца с нравственным долгом или просто с непреоборимым препятствием. С идеею трагедии соединяется идея ужасного, мрачного события, роковой развязки. Немцы называют трагедию *печальным зрелищем*, Trauerspiel, — и трагедия в самом деле есть печальное зрелище! Если кровь и трупы, кинжал и яд не суть всегдашние ее атрибуты, тем не менее ее окончание всегда — разрушение драгоценнейших надежд сердца, потеря блаженства целой жизни. Отсюда и вытекает ее мрачное величие, ее исполинская грандиозность: рок царит в ней, рок составляет ее основу и сущность... Что такое коллизия? — безусловное требование судьбою жертвы себе. Победи герой естественное влечение сердца своего в пользу нравственного закона — прости, счастие, простите, радости и обаяния жизни! он мертвец посреди живущих; его стихия — грусть глубокой души, его пища — страдание, ему единственный выход — или болезненное самоотречение, или скорая смерть! Последуй герой трагедии естественному влечению своего сердца — он преступник в собственных глазах, он жертва собственной совести, ибо его сердце есть почва,

в которую глубоко вросли корни нравственного закона — не вырвать их, не разорвавши самого сердца, не заставивши его истечь кровью. В коллизии закон бытия напоминает собою повеление Нерона, по которому казнили, как преступников, и тех, кто не плакал об умершей сестре властелина: ибо они не сочувствовали его утрате, — и тех, кто плакал о ее смерти, ибо она была причислена к сонму богинь, а слезы по богине могли быть только знаком зависти к ее благополучию... И между тем, ни один род поэзии не властвует так сильно над нашею душою, не увлекает нас таким неотразимым обаянием и не доставляет нам такого высокого наслаждения, как трагедия. И в основе этого лежит великая истина, высшая разумность. Мы глубоко сострадаем падшему в борьбе или погибшему в победе герою; но мы же знаем, что без этого падения или этой погибели он не был бы героем, не осуществил бы своею личностию вечных субстанциальных сил, мировых и непреходящих законов бытия. Если бы Антигона погребла тело Полиника, не зная, что ее ожидает за это неизбежная казнь или без всякой опасности подпасть казни, ее действие было бы только доброе и похвальное, но обыкновенное и не героическое действие. В таком случае Антигона не возбудила бы к себе всего нашего участия, и если б тотчас же умерла как-нибудь случайно, мы не пожалели бы о ее смерти: ведь каждый час на земном шаре умирают тысячи людей, так если жалеть обо всех, некогда будет выпить и чашки чаю! Нет, безвременная и насильственная смерть юной и прекрасной Антигоны потому только потрясает всё существо наше, что в ее смерти мы видим искупление человеческого достоинства, торжество общего и вечного над преходящим и частным, подвиг, созерцание которого возносит к небу нашу душу, заставляет биться высоким восторгом наше сердце! Судьба избирает, для решения великих нравственных задач, благороднейшие сосуды духа, возвышеннейшие личности, стоящие во главе человечества, героев, олицетворяющих собою субстанциальные силы, которыми держится нравственный мир. Исмена была также сестра Полинику; доброе и родственное сердце ее тоже страдало при мысли о позоре погибшего брата; но это страдание не было в ней сильнее страха смерти; Антигоне же казалось легче перенести муки лютой казни, нежели позор единокровного; ей жаль было расстаться с юною жизнию, столь полною надежд и очарования; она горестно прощается с обольщениями гименея, сладости которого судьба не дала ей вкусить; но она не просит о помиловании, о пощаде, она не отвращается ужасающей ее смерти, но спешит броситься ей в объятия: следовательно, разница между обеими сестрами не в чувствах, но в силе, энергии и глубине чувства, вследствие чего одна из них — доброе, но обыкновенное существо, а другая — героиня. Уничтожьте роковую катастрофу в любой трагедии — и вы лишите ее всего величия, всего ее значения, из великого создания сделаете обыкновенную вещь, которая над вами же первым утратит всю свою обаятельную силу.

Иногда коллизия может состоять в ложном положении человека вследствие несоответственности его натуры с местом, на которое по-

ставила его судьба. Просим читателей вспомнить одного из героев романа В. Скотта «Пертской красавицы», несчастного шефа клана, который при гордой душе и сильных страстях своих, накануне роковой битвы, долженствующей решить участь его клана, признается своему пестуну в том, что он — трус... Гамлет не трус, но его внутренняя созерцательная натура создана не для бурь жизни, не для борьбы с пороком и наказания преступления, а между тем, судьба зовет его на этот подвиг... Что ему делать? Избегнуть — люди не узнают и не осудят; но разве есть во вселенной другое место, кроме гроба, куда можно укрыться от себя самого? — и бедный Гамлет действительно нашел свое убежище в могиле... Судьба сторожит человека на всех путях жизни: за мгновенное увлечение безумной страсти юноша платится иногда счастием всей своей жизни, отравляя ее воспоминанием о невинной жертве, которую погубила его любовь... И почему это так? потому что в его душе глубоко пустили корни семена нравственного закона, тогда как ничтожное, подлое существо спокойно наслаждается плодами своего разврата и нагло хвалится числом погубленных жертв!.. Только человек высшей природы может быть героем или жертвою трагедии: так бывает в самой действительности!

Случайность, как, например, нечаянная смерть лица или другое непредвиденное обстоятельство, не имеющее прямого отношения к основной идее произведения, не может иметь места в трагедии. Не должно упускать из виду, что трагедия есть более искусственное произведение, нежели другой род поэзии.[6] Помедли Отелло однею минутою задушить Дездемону или поспеши отворить двери стучавшейся Эмилии — всё бы объяснилось, и Дездемона была бы спасена, но зато трагедия была бы погублена. Смерть Дездемоны есть следствие ревности Отелло, а не дело случая, и потому поэт имел право сознательно отдалить все, самые естественные случайности, которые могли бы служить к спасению Дездемоны. Дездемона так же могла бы и заметить сброшенный с головы своей мужем ее платок, послуживший к ее погибели, как она могла и не заметить его; но поэт имел полное право воспользоваться этою случайностию, как соответствовавшею его цели. Цель же его трагедии была — не предостеречь других от ужасных следствий слепой ревности, но потрясти души зрителей зрелищем слепой ревности, не как порока, но как явления жизни. Ревность Отелло имела свою причинность, свою необходимость, заключавшиеся в пламенной натуре, воспитании и обстоятельствах целой его жизни: он столько же был виноват в ней, сколько был и невиноват. Вот почему этот великий дух, этот мощный характер возбуждает в нас не отвращение и ненависть к себе, а любовь, удивление и сострадание. Гармония мировой жизни была нарушена диссонансом его преступления, — и он восстановляет ее добровольною смертию, искупает сею тяжкую вину свою — и мы закрываем драму с примиренным чувством, с глубокою думою о непостижимом таинстве жизни, и пред очарованным взором нашим носятся рука с рукою две примирившиеся за гробом тени... Трупы и кровь возмущают наше чувство только тогда, когда мы не видим их необходимости, когда автор

щедро устилает и наводняет ими сцену для эффектов. Но, слава богу, от частого употребления, эти эффекты потеряли всю свою силу и теперь производят уже смех, а не ужас.

В условиях жизни есть что-то несовершенное, роковое. Жизнь слагается из толпы и героев, и обе эти стороны в вечной вражде, ибо первая ненавидит вторую, а вторая презирает первую. Всякое прекрасное явление в жизни должно сделаться жертвою своего достоинства. Едва прочли вы ночную сцену в саду между Ромео и Юлиею — и уже в душу вашу закрадывается грустное предчувствие... «Нет, — говорите вы, — не для земли такая любовь и такая полнота жизни, не между людей жить таким существам! И за что они будут так счастливы, когда все другие и не подозревают возможности такого счастия? Нет, дорогою ценою должны они поплатиться за свое блаженство!..» И в самом деле, что губит Ромео и Юлию? — Не злодейство, не коварство людей, а разве глупость и ничтожество их. Старики Капулеты просто — добрые, но пошлые люди: они не умеют вообразить ничего выше самих себя, судят о чувствах дочери по своим собственным, измеряют ее натуру своею натурою — и погубили ее, а потом, когда уже было поздно, догадались, простили и даже похвалили... О, горе! горе! горе!..

Нас возмущает преступление Макбета и демонская натура его жены; но если бы спросить первого, как он совершил свой злодейский поступок, он верно ответил бы: «и сам не знаю»; а если бы спросить вторую, зачем она так нечеловечески-ужасно создана, она верно бы отвечала, что знает об этом столько же, сколько и вопрошающие, и что если следовала своей натуре, так это потому, что не имела другой... Вот вопросы, которые решаются только за гробом, вот царство рока, вот сфера трагедии!..

Ричард II возбуждает в нас к себе неприязненное чувство своими поступками, унизительными для короля. Но вот Болингброк похищает у него корону — и недостойный король, пока царствовал, является великим королем, когда лишился царства. Он уходит в сознание величия своего сана, святости своего помазания, законности своих прав, — и мудрые речи, полные высоких мыслей, бурным потоком льются из его уст, а действия обнаруживают великую душу, царственное достоинство. Вы уже не просто уважаете его — вы благоговеете перед ним; вы уже не просто жалеете о нем — вы сострадаете ему. Ничтожный в счастии, великий в несчастии — он герой в ваших глазах. Но для того, чтобы вызвать наружу все силы своего духа, чтобы стать героем, ему нужно было испить до дна чашу бедствия и погибнуть... Какое противоречие и какой богатый предмет для трагедии, а следовательно, и какой неисчерпаемый источник высокого наслаждения для вас!..

Драматическая поэзия есть высшая ступень развития поэзии и венец искусства, а трагедия есть высшая ступень и венец драматической поэзии. Посему трагедия заключает в себе всю сущность драматической поэзии, объемлет собою все элементы ее, и, следовательно, в нее по праву входит и элемент комический. Поэзия и проза ходят об

руку в жизни человеческой, а предмет трагедии есть жизнь во всей многосложности ее элементов. Правда, она сосредоточивает в себе только высшие, поэтические моменты жизни, но это относится только к герою или героям трагедии, а не к остальным лицам, между которыми могут быть и злодеи, и добродетельные, и глупцы, и шуты, так как вся жизнь человеческая состоит в столкновении и взаимном воздействии друг на друга героев, злодеев, обыкновенных характеров, ничтожных людей и глупцов. Разделение трагедии на историческую и не историческую не имеет никакой существенной важности: герои той и другой равно представляют собою осуществление вечных, субстанциальных сил человеческого духа. В новейшем христианском искусстве человек является не от общества, а от человечества; трагедия же есть венец новейшего искусства, а потому король Ричард II, мавр Отелло, аристократический юноша Ромео, афинский гражданин Тимон имеют совершенно равное право занимать в ней первые места, потому что все они — равно герои. Вот почему искажение исторических лиц, менее допускаемое в романе, есть как бы неотъемлемое право трагедии, вытекающее из самой ее сущности. Трагик хочет представить своего героя в известном историческом положении: история дает ему положение, и если исторический герой этого положения не соответствует идеалу трагика, он имеет полное право изменить его по-своему. В трагедии Шиллера «Дон Карлос» Филипп изображен совсем не таким, каким представляет его нам история, но это нисколько не уменьшает достоинства пьесы, скорее увеличивает его. Альфьери, в своей трагедии, изобразил истинного исторического Филиппа II, но его произведение все-таки неизмеримо ниже шиллерова. Чтó же до принца Карлоса, — смешно и смотреть, как на что-то серьезное, на искажение его исторического характера в трагедии Шиллера, ибо дон-Карлос слишком незначительное лицо в истории. Многих соблазняет вольность Гёте, который из семидесятилетнего Эгмонта, отца многочисленного семейства, сделал кипящего юношу, страстно любящего простую девушку: вольность самая законная! — ибо Гёте хотел изобразить в своей трагедии не Эгмонта, а молодого человека, страстного к упоениям жизни и, вместе с тем, жертвующего ею для искупления счастия родины. Всякое лицо трагедии принадлежит не истории, а поэту, хотя бы носило и историческое имя. Глубоко справедливы эти слова Гёте: «Для поэта нет ни одного лица исторического; он хочет изобразить свой нравственный мир и для этой цели делает некоторым историческим лицам честь, относя их имена к своим созданиям».

Чтó касается до разделения трагедии на акты, до их числа — это относится к внешней форме драмы вообще. Трагедия может быть написана и прозою и стихами; но более всего этому соответствует смешение того и другого, смотря по сущности содержания отдельных мест, то-есть по тому, поэзия или проза жизни в них выражается.

Драматическая поэзия является у народа уже с созревшею цивилизациею, в эпоху пышного цвета его исторического развития. Так было и у греков. Знаменитейшие их трагики — Эсхил, Софокл и

Эврипид. Мы уже намекнули выше сего на сущность и характер греческой драмы, а изложением содержания «Антигоны» дали читателям и факт для поверки наших намеков. Из новейших народов ни у кого драма не достигла такого полного и великого развития, как у англичан. Шекспир есть Гомер драмы; его драма — высочайший первообраз христианской драмы.[7] В драмах Шекспира все элементы жизни и поэзии слиты в живое единство, необъятное по содержанию, великое по художественной форме. В них — всё настоящее человечества, всё его прошедшее и будущее; они — пышный цвет и роскошный плод развития искусства у всех народов и во все века. В них и пластицизм и рельефность художественной формы, и целомудренная непосредственность вдохновения и рефлектирующая дума, мир объективный и мир субъективный, проникли друг друга и слились в неразрывном единстве. Говорить о глубоком сердцеведении, верности натуре и действительности, бесконечности и высокости творческих идей этого царя поэтов всего мира, значило бы — повторять уже много раз сказанное тысячами людей. Определять достоинство каждой его драмы, значило бы — написать огромную книгу и не высказать сотой доли того, что́ бы хотелось высказать, и не высказать миллионной частицы того, что́ заключается в них.

После английской первое место занимает немецкая трагедия. Шиллер и Гёте возвели ее на эту степень знаменитости. Впрочем, немецкая драма имеет совсем другой характер и даже другое значение, чем шекспировская: это большею частию или лирическая, или рефлектирующая драма. Только в «Гёце фон Берлихингене» и «Эгмонте» Гёте, «Вильгельме Теле» и «Валленштейне» Шиллера заметен порыв к непосредственному творчеству. Значение немецкой драмы тесно связано с значением немецкого искусства вообще*.

Испанская драма мало известна, хотя и гордится не одним славным драматическим именем, каковы Лопе-де-Вега и Кальдерон. Кажется, причина этому — национальность ее драмы, еще не возвысившейся до общего, мирового содержания.

История французской литературы блестит многими драматическими славами. Корнель и Расин почти два века считались первыми трагиками в мире, а после них — Кребильон и Вольтер. Но теперь ясно, что история драматической поэзии во Франции относится к истории костюмов, мод и общественных нравов доброго старого времени, но с историею искусства ничего общего не имеет[8]. Из новейших писателей, в драмах Гюго просвечивают иногда блестки замечательного дарования, но не более.

Наша русская трагедия с Пушкина началась, с ним и умерла. Его «Борис Годунов» есть творение, достойное занимать первое место после шекспировских драм. Кроме того, Пушкин создал особый род драмы, который к настоящему относится, как повесть к роману; таковы его: «Сцена между Фаустом и Мефистофелем», «Сальери и Моцарт», «Скупой рыцарь», «Русалка», «Каменный гость». По форме и

* Об этом подробно говорится в другом месте этого сочинения.

объему это не больше, как драматические очерки, но по содержанию и его развитию, это — трагедии, в полном смысле этого слова. По оригинальности и самобытности они не могут быть сравниваемы ни с какими другими, но по глубокости идей и художественности формы, свидетельствующей о непосредственности акта творчества, из которого они вышли, — их достоинство может измеряться только шекспировскими драмами. В наше время великий поэт не может быть исключительно эпиком, лириком или драматургом: в наше время творческая деятельность является в совокупности всех сторон поэзии; но великие художники большею частию начинают с эпических произведений, продолжают лирикою, а оканчивают драмою. Так было и с Пушкиным: даже в первых поэмах его драматический элемент резко проявлялся, и многие места в них образуют собою превосходные трагические сцены, особенно в «Цыганах» и «Полтаве». Последние же произведения его показывают, что он решительно обращался к драме и что его «драматические очерки» были только пробою пера, очиненного для более великих созданий: каковы же были бы эти создания! Но смерть застала его в то время, как его гений совершенно созрел и возмужал для драмы — и страдальческая тень его унесла с собою

Святую тайну, и для нас
Погиб животворящий глас!

Все другие попытки на драму в русской литературе, от Сумарокова до г. Кукольника включительно, могут иметь право только на упоминовение в истории литературы, где о них и говорится в своем месте, но не в эстетике, где имеют право быть указаны только художественные произведения.

Комедия есть последний вид драматической поэзии, диаметрально противоположный *трагедии*. Содержание трагедии — мир великих нравственных явлений, герои ее — личности, полные субстанциальных сил духовной человеческой природы; содержание комедии — случайности, лишенные разумной необходимости, мир призраков или кажущейся, но не существующей на самом деле действительности; герои комедии — люди, отрешившиеся от субстанциальных основ своей духовной натуры. Посему действие, производимое трагедиею,— потрясающий душу священный ужас; действие, производимое комедиею,— смех, то веселый, то сардонический. Сущность комедии — противоречие явлений жизни с сущностию и назначением жизни. В этом смысле, жизнь является в комедии, как отрицание самой себя. Как трагедия сосредоточивает в тесном круге своего действия только высокие, поэтические моменты в событии героя, так комедия изображает преимущественно прозу повседневной жизни, ее мелочи и случайности. Трагедия есть поворотный круг солнца поэзии, которое, доходя до нее, становится в апогее своего течения, а переходя в комедию, спускается вниз. У греков комедия была смертию поэзии: Аристофан был последний поэт их, а его комедии — похоронная песня навсегда утраченной полноты жизни и возникшего из нее пре-

красного искусства Греции. Но в новом мире, где все элементы жизни, проникая друг друга, не мешают развитию один другого, комедия не имеет такого печального значения для искусства: ее элемент вошел, или может входить, во все роды поэзии, и она может развиваться вместе с трагедиею и даже предшествовать ей в историческом развитии искусства [9].

В основании истинно-художественной комедии лежит глубочайший юмор. Личности поэта в ней не видно только по наружности; но его субъективное созерцание жизни, как arrière-pensée*, непосредственно присутствует в ней, и из-за животных, искаженных лиц, выведенных в комедии, мерещатся вам другие лица, прекрасные и человеческие, и смех ваш отзывается не веселостью, а горечью и болезненностию... В комедии жизнь для того показывается нам такою, ка́к она есть, чтоб навести нас на ясное созерцание жизни так, ка́к она должна быть. Превосходнейший образец художественной комедии представляет собою «Ревизор» Гоголя.

Художественная комедия не должна жертвовать предположенной поэтом цели объективною истиною своих изображений: иначе из художественной она сделается *дидактическою*, в том смысле, ка́к мы ниже сего развиваем значение этого слова. Но если дидактическая комедия выходит не из невинного желания поострить, но из глубоко-оскорбленного пошлостию жизни духа, если ее насмешка растворена саркастическою желчью, в основании ее лежит глубочайший юмор, а в выражении дышит бурное одушевление, словом, если она есть выстраданное создание, — то сто́ит всякой художественной комедии. Разумеется, такая комедия не может быть произведением не великого таланта; изображения ее могут отличаться излишнею яркостию и густотою красок, но не быть преувеличены до неестественности и карикатурности; разумеется, что характеры действующих лиц должны быть в ней созданы, а не выдуманы, и в изображении их видна бо́льшая или меньшая степень художественности. Высочайший образец такой комедии имеем мы в «Горе от ума» — этом благороднейшем создании гениального человека, этом бурном дифирамбическом излиянии желчного, громового негодования при виде гнилого общества ничтожных людей, в души которых не проникал луч божьего света, которые живут по обветшалым преданиям старины, по системе пошлых и безнравственных правил, которых мелкие цели и низкие стремления направлены только к призракам жизни — чинам, деньгам, сплетням, унижению человеческого достоинства, и которых апатическая, сонная жизнь есть смерть всякого живого чувства, всякой разумной мысли, всякого благородного порыва... «Горе от ума» имеет великое значение и для нашей литературы, и для нашего общества [10].

Есть еще низшая комедия, которая может возвышаться до художественности созданием оригинальных характеров, верным изображением нравов общества; но в основании которой лежит не юмор,

* Задняя мысль. *Ред.*

а только комическая веселость. По мере своего достоинства такая комедия может относиться и к искусству, и к беллетристике, колеблясь между двумя этими сторонами литературы. В нашей литературе нет образцов такой комедии. «Недоросль» и «Бригадир» Фонвизина относятся к комедии нравов и сатирической, в обыкновенном смысле этого слова. Истинно-художественная комедия никогда не может устареть вследствие изменения изображенных в ней нравов общества. «Ревизор» и «Горе от ума» бессмертны.

Есть еще особый вид драматической поэзии, занимающий середину между трагедиею и комедиею: это то, что называется собственно *драмою*. Драма ведет начало свое от *мелодрамы*, которая в прошлом веке делала оппозицию надутой и неестественной тогдашней трагедии и в которой жизнь находила себе единственное убежище от мертвящего псевдоклассицизма, так же, как в романах Радклиф, Дюкредю-Мениля и Августа Лафонтена от риторических поэм вроде «Гонзальва Кордуанского», «Кадма и Гармонии» и т. п. Впрочем, это происхождение относится только к названию «драма», видового, а не родового имени, и разве еще к новейшей драме (какова, напр., «Клавиго» Гёте). Шекспир, всегда шедший своею дорогою, по вечным уставам творчества, а не по правилам нелепых пиитик, написал множество произведений, которые должны занимать середину между трагедиею и комедиею и которые можно назвать *эпическими драмами*. В них есть характеры и положения трагические (как, напр., в «Венецианском купце»); но развязка их почти всегда счастливая, потому что роковая катастрофа не требуется их сущностию. Героем драмы должна быть сама жизнь. Но, несмотря на эпический характер драмы, ее форма должна быть сама жизнь. Но несмотря на эпический характер драмы, ее форма должна быть в высшей степени драматическою. Драматизм состоит не в одном разговоре, а в живом действии разговаривающих одного на другого. Если, например, двое спорят о каком-нибудь предмете, тут нет не только драмы, но и драматического элемента; но когда спорящиеся, желая приобресть друг над другом поверхность, стараются затронуть друг в друге какие-нибудь стороны характера или задеть за слабые струны души и когда чрез это в споре выказываются их характеры, а конец спора становит их в новые отношения друг к другу,— это уже своего рода драма. Но главное в драме — отсутствие длинных рассказов, и чтоб каждое слово высказывалось в действии. Драма не должна быть ни простым списыванием с природы, ни сбором отдельных, хотя бы и прекрасных, сцен, но образовывать собою отдельный, замкнутый мир, где каждое лицо, стремясь к собственной цели и действуя только для себя, способствует, само того не зная, общему действию пьесы. А это может быть только тогда, когда драма возникла и развилась из мысли, а не слепилась через соображение.

Вот все роды поэзии. Их только три, и больше нет и быть не может. Но в пиитиках и литературах прошлого века существовало еще несколько родов поэзии, между которыми особенную важность имел

дидактический или *поучительный*. В огромных поэмах учили земледелию, скотоводству, астрономии, арифметике и чуть ли еще не портному мастерству. Этот род возник в древности по упадке искусства. Обыкновенно, когда поэзия исчезает, ее заменяет стихотворство.

И однако ж, мы признаем существование дидактической поэзии, только принимаем дидактику не как род, а как характер поэзии, и относим ее к эпическому роду. Слово «дидактический», по нашему мнению, есть такое же выражение свойства и характера, как, напр., объективный и субъективный.

Образцом дидактических поэм мы считаем не агрономические поэмы Виргилия, не горациеву Ars Poetica*, не L'Art Poètique* Буало, не водяные поэмы Делиля, — а мирообъемлющие созерцания исполинской фантазии и поэтические афоризмы Жан-Поля Рихтера. Они отличаются от произведений художественной поэзии тем, что сознание их основной идеи может предшествовать в душе художника самому акту творчества, и тем еще, что мысль в них есть главное, а форма только как бы средство для ее выражения. Общего же с произведениями художественной поэзии они имеют то, что выходят из живого и пламенного вдохновения, а не мертвого и холодного рассудка, берут у поэзии все ее краски, говорят душе образами, а не отвлеченными идеями. Кому известны «Сон» и «Уничтожение» Жан-Поля Рихтера, те поймут, о чем мы говорим. Для незнакомых же с этим писателем выписываем здесь две маленькие его пьески:

Любишь ли ты меня?—воскликнул молодой человек в минуту чистейшего восторга любви, в то мгновение, когда души встречаются и отдаются друг другу.— Молодая девушка взглянула на него и молчала.

— О, если ты меня любишь, — продолжал он, — заговори!

Но она взглянула на него, не будучи в состоянии говорить.

— Да, я был слишком счастлив, я надеялся, что ты меня любишь — всё теперь исчезло — надежда и блаженство!

— Возлюбленный, неужели я тебя не люблю? — и она повторила вопрос.

— О, зачем так поздно произнесла ты эти небесные звуки!

— Я была слишком счастлива, я не могла говорить; только тогда возвращен мне был дар слова, когда ты передал мне свою скорбь...

Старец стоял под окном, в полночь на новый год, и с горьким отчаянием смотрел на неподвижное, вечно-цветущее небо, и оттуда на безмолвную, чистую, обеленную землю, на которой никому теперь не были столько чужды радость и сон, сколько ему, ибо его гроб стоял близ него; не юношеская зелень, но старческий снег лежал на нем, и он уносил с собою изо всех богатств жизни одни только заблуждения, преступления и недуги — разоренное тело, запустевшую душу, грудь, напоенную ядом, и возраст раскаяния. Прекрасные дни юности мелькали пред ним, как привидения, и манили его опять к тому прелестному утру, когда отец в первый раз поставил его на распутии жизни, вправо ведущем по солнечной стезе добродетели, в дальнюю мирную страну, полную света и жатвы и полную ангелов; влево же сводящем в кротовую нору порока, в черный вертеп, полный точащегося яда, полный гнездящихся змей и мрачных удушающих паров.

Ах! змеи висели у него на груди и капли яда на языке: он знал теперь, где он был!

Бесчувственный, с неизрекаемою скорбию, воскликнул он к небу: «Отдай мою юность! о отец мой! поставь меня опять на распутии, дабы я мог выбрать иначе!»

---

* «Искусство поэзии». *Ред.*

Но его отец и его юность были уже далеко. Он видел блудящие огни, скакавшие по болотам, угасавшие на кладбище, и говорил: «Это буйные дни мои!» Он видел падавшую с неба звезду, сверкавшую в своем падении и рассыпавшуюся на земле: «Это я!»—сказало сердце его, облитое кровью, и змеиные зубы раскаяния глубже еще впились в раны.

Распаленное воображение представляло ему лунатиков, бегающих по кровлям: ветряная мельница угрожала раздробить его размахнутыми крыльями, и западшее в опустелом жилище мертвых страшилище принимало на себя мало-помалу черты его.

Посреди сих ужасных судорог вдруг отдалась с башни музыка на новый год, как отдаленное церковное пение. Кроткие, тихие движения пробудились в нем.— Он провел взоры по небосклону вокруг широкой земли; вспомнил о друзьях своей юности, кои счастливее и лучше его, были теперь наставниками земли, отцами счастливых детей, благословляемыми мужами; вспомнил — и воскликнул: «О! и я бы мог, если б захотел, продремать эту первую ночь, так же, как и вы, с сухими глазами! — ах! я бы мог быть счастливым, любезные родители! когда бы исполнял ваши новогодние желания и наставления!»

В лихорадочном воспоминании о днях юности ему показалось, что на кладбище встает страшилище, имеющее черты его: суеверие, мечтающее ночью под новый год видеть духов будущности, превратило это страшилище в живого юношу

Он не мог смотреть более; — закрыл глаза; — потоки горячих слез брызгали из них, растопляя снег; он вздыхал — и вздыхал тихо, безутешно, бесчувственно: «Воротись только, воротись опять, юность!»

...И она опять воротилась, ибо это был только страшный *сон* под новый год. *Он был еще юноша*: только— ***заблуждения его были не сон***! —Но он благодарил бога, что, будучи юн еще, может пока воротиться назад с грязных путей порока и вступить снова на солнечную стезю, ведущую в богатую страну жатвы.

Воротись с ним, юный читатель! если стоишь на его пути лукавом! Этот ужасный сон будет некогда твоим судьею: и если ты тогда с сокрушением звать будешь: «воротись, прекрасная юность!» — ах, она не воротится!

Русская литература имеет писателя, по духу, форме и достоинству своих произведений близкого к Жан-Полю Рихтеру. Мы говорим о князе Одоевском и имеем в виду такие его произведения, как «Последний квартет Бетховена», «Operi del cavaliere Giambattista Piranesi»*, «Импровизатор», «Насмешка мертвого», «Бригадир» и пр. Содержание каждой из этих пьес составляет феномен духа человеческого, или нравственный вопрос в глубочайшем значении этого слова; в основе их глубокое миросозерцание и благородный юмор, форма дышит красками вдохновенной поэзии, мысль мощно охватывает душу читателя и высказывается резко и определенно. Колорит этих пьес — фантастический, как самый приличный произведениям такого рода. Впрочем, и повесть кн. Одоевского «Княжна Мими», хотя ее содержание и взято из прозы жизни, принадлежит также к тому, чтó мы называем дидактическою поэзиею. Ее цель чисто нравственная; но эта цель высказывается в живых картинах, в увлекательном рассказе, в проникнутых чувством и одушевлением мыслях, а не в холодной аллегории, не в моральных сентенциях и ходячих истинах, которых справедливость все признают, как и то, что два, умноженные на два, составляют четыре, но которые всем надоели, никого не убеждают, как и почтенные истины, что если выйдешь на холод с открытой

---

* «Творения Джамбаттиста Пиранези». *Ред.*

грудью, то можешь простудиться, а если пойдешь на улицу в дождь, то непременно вымочишься.

Желая быть для всех сколько возможно ясными, выписываем здесь одну пьесу кн. Одоевского, как факт того, что̀ мы называем дидактическою поэзиею.

Бал разгорался час от часу сильнее; над бесчисленными тускнеющими свечами волновался тонкий чад и сквозь него трепетали штофные занавесы, мраморные вазы, золотые кисти, барельефы, колонны, картины: от обнаженной груди красавиц поднимался знойный воздух, и часто, когда па́ры, будто бы вырвавшиеся из рук чародея, в быстром кружении промелькали перед глазами,— вас, как в безводных степях Аравии, обдавал горячий, удушающий ветер, час от часу скорее развивались душистые локоны; смятая дымка небрежнее свертывалась на воспаленные плечи; быстрее бился пульс; чаще встречалися руки; близились вспыхивающие лица; томнее делались взоры, слышнее смех и шопот; старики подпималися с мест своих, расправляли бессильные члены, и в их остолбенелых глазах мешалась горькая зависть с бешеным воспоминанием прошедшего — и всё вертелось, прыгало, бесновалось в сладострастном безумии...

На небольшом возвышении с визгом скользили смычки по натянутым струнам, трепетал могильный голос валторн, и однообразные звуки литавр отзывались насмешливым хохотом. Седой капельмейстер, с улыбкой на лице, вне себя от восторга, беспрестанно учащал размер и взором, телодвижениями возбуждал утомленных музыкантов.

— «Не правда ли?» говорил он мне отрывисто, не оставляя смычка: «не правда ли? я говорил, что оживлю этот бал — и сдержал свое слово. Всё дело в музыке, — не умеют составлять ее, — она поднимает с места, — она невольно вводит танцующих в упоение, — в сочинениях славных музыкантов есть места, которые производят странное действие — я славно подобрал их — в этом всё дело — вот слышите: это вопль донны Анны, когда дон Хуан насмехается над нею; вот этот стон умирающего Командора; вот минута, когда Отелло начинает верить своей ревности, вот последняя молитва Дездемоны...»

Еще долго капельмейстер исчислял мне все человеческие страдания, получившие голос в произведениях славных музыкантов; но я не слушал его более,— я заметил в музыке что-то странное, обворожительно-ужасное, я заметил, что к каждому звуку присоединялся другой звук, более пронзительный, от которого холод пробегал по жилам и волосы дыбом становились на голове; прислушиваюсь: то как будто крик страждущего младенца, или буйный вопль юноши, или визг сиротеющей матери, или трепещущее стенание старца, и все голоса различных терзаний человеческих явились мне, как музыкальные тоны, разложенными по степеням одной бесконечной *гаммы*, продолжавшейся от первого вопля новорожденного, до последней мысли умирающего Байрона: каждый звук вырывался из раздраженного нерва и каждый напев был судорожным движением.

Этот страшный оркестр темным облаком висел над танцующими, — при каждом ударе оркестра вырывались из облака: и громкая речь негодования; и прерывающийся лепет побежденного болью; и глухой говор отчаяния; и резкая скорбь жениха, разлученного с невестою; и раскаяние измены; и крик торжествующих возмутителей; и насмешка неверия; и бесплодное рыдание гения; и таинственная печаль обманутого лицемера; и стон страдальца, непризнанного своим веком; и вопль человека, в грязь стоптавшего сокровищницу души своей; и болезненный голос изможденного долгою жизнию человека; и радость мщения, и трепетание злобы; и упоение истребителя; и томление жажды; и скрежет зубов, и хруст костей, и плач, и взрыд, и хохот... и всё сливалось в неистовые созвучия, которые громко выговаривали проклятие природе и ропот на провидение; при каждом ударе оркестра выставлялись из него: то посинелое лицо истерзанного пыткою, то смеющиеся глаза сумасшедшего, то трясущиеся колени убийцы, то замолчавшие уста убитого тайною грустию; из темного облака капали на паркет кровавые слезы, — по ним скользили атласные башмаки красавиц—и всё попрежнему вертелось, прыгало, бесновалось в сладострастном холодном безумии...

Долго за рассвет длился бал, долго поднятые с постели житейскими заботами останавливались посмотреть на мелькающие тени в светлых окошках.

Закруженный, усталый, истерзанный его мучительным весельем, я выскочил на улицу из душных комнат и впивал в себя свежий воздух; утренний благовест терялся в шуме разъезжающихся экипажей, и предо мною были растворенные двери храма.

Я вошел; в церкви пусто; одна свеча горела пред иконою, и тихий голос священника раздавался под сводами: он произносил заветные слова любви, веры, надежды; он возвещал таинство искупления, он говорил о том, кто соединил в себе все страдания человека; он говорил о высоком созерцании божества, о мире душевном, о милосердии к ближнему, о братском соединении человечества, о забвении обид, о прощении врагам, о тщете замыслов богопротивных, о беспрерывном совершенствовании души человека, о смирении пред судьбами всевышнего; он молился об оглашенных, о предстоящих!

Я бросился к притвору храма, хотел удержать беснующихся страдальцев, сорвать с сладострастного ложа их растерзанное сердце, возбудить его от холодного сна огненною гармониею любви и веры, но уже было поздно! — все проехали мимо церкви, и никто не слыхал слов священника...

Была еще в старину так называемая *описательная* поэзия. Целые огромные поэмы были посвящаемы описанию известных садов, местоположений, времен года и пр.; такую поэзию приличнее было бы называть *статистическою*. Впрочем, это вздор, который не стоит и опровержения. Поэзия говорит не описаниями, а картинами и образами; поэзия не описывает и не списывает предмета, а создает его. Была еще *эпиграмматическая* поэзия. Выше мы намекнули на значение эпиграммы у древних. В наше время, это — острота, bon-mot, оправленное в рифму. В прошлом веке эпиграмма занимала почетное место в ряду других родов поэзии; иные поэты тогда только и писали, что эпиграммы. Теперь это — или шалость поэта, или его хлопушка по иной физиономии. Во всяком случае, она относится не к искусству, а к беллетристике.

ИДЕЯ ИСКУССТВА

Искусство есть *непосредственное* созерцание истины или мышление в *образах*[11].

В развитии этого определения искусства заключается вся теория искусства: его сущность, его разделение на роды, равно как условия и сущность каждого рода*.

Первое, что̀ особенно должно, в нашем определении искусства, поразить собою, как странностию, многих из читателей, — есть без сомнения то̀, что мы *искусство* называем *мышлением* и тем самым соединяем между собою два самые противоположные, самые несоединимые представления.

В самом деле, философия всегда враждовала с поэзиею, — и в самой Греции, истинном отечестве и поэзии, и философии, философ осудил поэтов на изгнание из своей идеальной республики, хотя и увенчав их предварительно лаврами. Общее мнение приписывает поэтам живую, страстную натуру, которая заставляет их увлекаться настоящим мгновением, забывая о прошедшем и будущем, приятному жертвовать полезным; ненасытимую, ничем и никогда не удовлетворяемую жажду наслаждения, всегда предпочитаемого нравственности; легкость, изменчивость и непостоянство во вкусах и стремлениях, наконец — беспокойную фантазию, которая всегда увлекает их от действительного к идеальному и отнимает в их глазах цену верному счастию дня для прекрасной и несбыточной мечты. Напротив, философам общее мнение приписывает стремление к мудрости, как высшему благу жизни, непонятному для толпы и недостижимому для людей обыкновенных; вместе с ним оно почитает их неотъемлемыми качествами — несокрушимую силу воли, постоянство в стремлении к единой и неизменной цели, благоразумие в поступках, умеренность в желаниях, предпочтение полезного и истин-

* Это определение еще в первый раз произносится на русском языке, и его нельзя найти ни в одной русской эстетике, пиитике или так называемой теории словесности, — и поэтому, чтобы оно не показалось странным, диким и ложным для тех, которые слышат его в первый раз, мы должны войти в самые подробные объяснения всех представлений, заключающихся в этом совершенно новом у нас определении искусства, — хотя бы многое тут и не относилось собственно к искусству или могло бы для людей, знакомых с наукою в ее современном состоянии, показаться неважным, лишним, мелочно-подробным.

ного приятному и обольщающему, умение достигать в жизни благ прочных, действительных и наслаждаться, находя их источник в самих себе, в таинственной сокровищнице своего бессмертного духа, а не в призрачной внешности и калейдоскопической пестроте обманчивых обольщений земной жизни. И потому общее мнение видит в поэте любимое дитя, счастливого баловня пристрастной матери — природы, дитя испорченное, шаловливое, капризное, часто злое даже, но тем больше очаровательное и милое; в философе видит оно строгого служителя вечной истины и мудрости, олицетворенную правду в словах, добродетель в поступках. И потому первого встречает оно с любовию, и если, оскорбляемое его легкостию, изъявляет ему иногда свое негодование, то не иначе, как с улыбкою на устах; второго встречает оно с благоговейным уважением, сквозь которое просвечивает робость и холодность. Одним словом, простое, непосредственное, эмпирическое сознание видит между поэзиею и философиею ту же разницу, как и между живою, пламенною, радужною, легкокрылою фантазиею и сухим, холодным, кропотливым и суровым брюзгою-рассудком. Но то же самое общее мнение, которое положило между поэзиею и философиею такую же разницу, как бы между огнем и водою, жаром и холодом, — то же самое общее мнение или непосредственное сознание указало им и одинаковое стремление в единой цели — к небу. Поэзии приписывает оно божественную силу восхищать к небу дух человеческий высокими ощущениями, возбуждая их в нем прекрасными нерукотворными образами общей жизни; делом философии поставляет оно роднить дух человеческий с тем же небом и теми же высокими ощущениями, но возбуждая их живым сознанием в мысли законов общей жизни.

Мы нарочно привели здесь простое, естественное сознание толпы: оно всем доступно и, вместе с тем, заключает в себе глубокую истину, так что наука вполне подтверждает и оправдывает его. Действительно, в самой сущности *искусства и мышления* заключается и их враждебная противоположность, и их тесное, единокровное родство друг с другом, как мы увидим ниже.

Всё сущее, всё, что́ есть, всё, что́ называем мы материею и духом, природою, жизнию, человечеством, историею, миром, вселенною, — всё это есть *мышление*, которое само себя мыслит. Всё существующее, всё это бесконечное разнообразие явлений и фактов мировой жизни, есть ничто иное, как формы и факты мышления; следовательно, существует одно мышление и кроме мышления ничто не существует.

Мышление есть действие, а всякое действие необходимо предполагает при себе движение. Мышление состоит в диалектическом движении или развитии мысли из самой себя. Движение или развитие есть жизнь и сущность мышления: без них не было бы движения, а была бы какая-то мертвая, неподвижно-стоячая пребываемость первосущных сил только что наклюнувшейся<?> жизни, без всякого определения, осуществившаяся в яве картина хаотического состояния души, с такою ужасающею верностию изображенная поэтом:

То было тьма без темноты;
То было бездна пустоты
Без протяженья и границ;
То были образы без лиц
То страшный мир какой-то был,
Без неба, света и светил,
Без времени, без дней и лет,
Без промысла, без благ и бед
Ни жизнь, ни смерть — как сон гробов.
Как океан без берегов,
Задавленный тяжелой мглой,
Недвижный, мрачный и немой.

Точка отправления, исходный пункт мышления есть божественная абсолютная идея; движение мышления состоит в развитии этой идеи из самой себя, по законам высшей (трансцендентальной) логики или метафизики; развитие идеи из самой себя есть ее прохождение через собственные моменты, — как мы покажем это ниже самим примером.

Развитие идеи из самой себя или изнутри самой себя называется на философском языке *имманентным*. Отсутствие всяких внешних вспомогательных способов и толчков, которые мог бы представить опыт, есть условие имманентного развития; в жизненном содержании самой идеи заключается органическая сила имманентного развития, — так живое зерно заключает в недрах своих силу своего развития в растение, — и чем богаче жизненное содержание, в недрах зерна заключенное, тем могущественнейшее растение развивается из него, и наоборот: из желудя и из маленького орешка развиваются величественный дуб и огромный кедр, в облака упирающиеся своими вершинами, а из картофелины, которая может быть в 50 раз больше желудя и в 1000 раз больше кедрового ореха, — огородная былинка, едва ли на несколько вершков возвышающаяся над землею.

Мышление необходимо условливает собою существование двух противоположных, как явления, сторон духа, которые обе находят в нем свое примирение, единство и тожество: это — дух *субъективный* (внутренний, мыслящий) и дух *объективный* (внешний первому, мыслимый, предмет мышления). Человек в отношении к самому себе...* Из сего ясно видно, что мышление, как действие, необходимо предполагает два противоположные <друг> другу предмета — мыслящий (субъект) и мыслимый (объект), и что оно невозможно без разумного существа — человека. После этого нас вправе спросить: каким же образом весь мир и сама природа есть ничто иное, как мышление?

Мыслимое с мыслящим — однородно, единосущно и тождественно, так что первое движение первобытной материи, стремившейся стать (werden) нашею планетою, и последнее разумное слово сознающего человека есть ничто иное, как одна и та же сущность, только в

* Фраза в рукописи почти стерлась и повидимому не закончена. *Ред.*

различных моментах своего развития. Сфера познаваемого есть почва, из которой возникает и образуется сознание.

Ничто повидимому так ни противоположно и ни враждебно одно другому, как природа и дух, и в то же время ничто так и ни родственно и ни единосущно одно с другим, как природа и дух. Дух есть причина и жизнь всего сущего; но сам по себе он есть только возможность бытия, но не его действительность; чтобы стать (werden) бытием действительным, он должен был явиться тем, что̀ мы называем миром, и прежде всего стать природою.

Итак, природа есть первый момент [12] духа, из возможности стремящегося стать действительностию. Но и тот первый шаг его к бытию действительному не был им сделан вдруг, но совершился в последовательном ряде множества моментов, из которых каждый ознаменовался особенною ступенью творения. Прежде нежели явились творения, населяющие землю, образовалась сама земля, и образовалась не вдруг, а постепенно, перейдя через множество превращений, перетерпев множество переворотов, но так что всякий последующий переворот был ступенью к ее совершенству *. Закон всякого развития есть то, что каждый последующий момент есть выше предшествовавшего. Но вот планета наша готова, — и из недр ее возникают миллионы созданий, образующие собою три царства природы. Мы видим их в беспорядке, в хаотическом смешении: на вершине дерева сидит птица, у корня змея сторожит свою добычу, возле пасется вол и т. д. Воля человека на одном небольшом пространстве соединяет самые разнородные явления природы: белого медведя, жителя полярных льдов, со львом и тигром, жителями знойных стран тропических; разводит в Европе американские растения — табак и картофель, и в северных странах, с помощию теплиц, возращает роскошные плоды вечно-весеннего юга. Но в этом хаотическом беспорядке, в этой пестрой смеси, в этом бесконечном разнообразии теряется и исчезает только утомленный взор человека: разум же его видит в этих явлениях строгую последовательность, непреложное единство. Отвлекая от этих бесконечно-разнообразных и бесконечно-бесчисленных явлений природы их общие свойства, он доходит до сознания родов и видов, — и нестройный хаос исчезает перед ним, уступая место совершенному порядку; миллионы случайных явлений превращаются в единицы необходимых явлений, из которых каждое есть навсегда остановившийся в своем полете момент воплощения развивающейся божественной идеи! Какая строгая последовательность! Нигде нет скачков — звенья цепляются за звения и образуют единую бесконечную цепь, в которой каждое последующее звено лучше предшествовавшего! Коралловые деревья соединяют минеральное царство с растительным; полипы — животнорастения — соединяют живым звеном растительное царство с животным, которое открывается мириадами насеко-

* Новая Голландия и теперь еще представляет собою зрелище недостигшего своего развития материка[13].

мых, этих как бы сорвавшихся с своих стеблей и летающих цветов, и, постепенно переходя до высших организаций, оканчивается орангутангом, этим неудавшимся человеком! Всему свое место и время, и каждое последующее явление есть как бы необходимый результат предшествовавшего: какая строгая логическая последовательность, какое непреложно-правильное мышление! Но вот является человек— и царство природы оканчивается—начинается царство духа, но духа, еще порабощенного природе, хотя уже и порывающегося к свободе чрез победу над нею. Полузверь и получеловек, он весь покрыт волосами, огромный стан его наклонен вперед, нижняя челюсть высунулась вперед, голени почти без икр, большой палец на ногах отстоящий; но его надежда уже не на одну силу, но и на ловкость и соображение: руки его вооружены, но не простою палкою, не дубиною, но чем-то вроде каменного топора, прикрепленного к длинной палке... В Австралии мы видим дикарей разделенными на племена: они пожирают подобных себе, — и физиологи говорят, что причина этого страшного заблуждения — их организация, требующая пищи из человеческого мяса, как наилучше претворяющегося в кровь и плоть питающихся им. Туземец Африки — ленивое, зверообразное, тупоумное существо, осужденное на вечное рабство и работающее из-под палки и смертельных истязаний. В Америке только мелкие племена, на окружающих ее островах, были подвержены человекоядению; на материке же ее были две огромные монархии, Перу и Мехика, представительницы высшего образования, до какого только могли достигнуть дикари высшей против других организации. Какая правильная постепенность, какая строго-непреложная последовательность в этих переходах из низшего рода в высший, из низшей организации в высшую, в этом бесконечном стремлении духа найти самого себя, как самосознающую личность. Принимая новую форму и как бы не удовлетворяясь ею, он не разрушает ее, но оставляет как воплощенный и навсегда прикованный к пространству момент своего развития,— и принимает новую форму, как выражение нового момента своего развития. Бедные сыны Америки и теперь остались теми же, какими застали их европейцы. Переставши бояться огнестрельного оружия, как гласа богов раздраженных, даже научившись употреблять его сами, — они все-таки нисколько не очеловечились с тех пор, и дальнейшего развития человеческого существа мы должны искать в Азии. Только тут кончилось творение, природа совершила свой полный круг и уступила свое место новому чисто духовному развитию — истории. Тут опять разделение человеческого рода на расы — и племя кавказское является цветом человечества. Из колен и племен образуются народы, из семейств — государства, — и каждое государство есть ничто иное, как момент духа, развивающегося в человечестве, и даже время явления каждого соответствует моменту развивающейся из себя абстрактной ⟨мысли⟩ или философскому мышлению. И для человечества те же законы, что и для человеческой личности: и для него есть эпохи младенчества, юности и возмужалости. В своей священной колыбе-

ли — Азии, оно — дитя природы, спеленанное ею по рукам и по ногам, исповедует непосредственную веру предания, живет религиозными мифами, до тех пор, пока в Греции не вышло из-под опеки природы, а темные религиозные верования из символов не возвысило до поэтических образов и не просветлило светом разумной мысли. Жизнь греческого народа была цветом древней жизни, конкрециею ее элементов, богатым пиром, за которым последовал упадок древнего мира. Младенчество кончилось — наступил период юношества, период религиозный по преимуществу, рыцарский, романтический, поэтический, полный жизни, движения, романических подвигов, небыточных предприятий. Открытие Америки, изобретение пороху и книгопечатания были внешними толчками для перехода человечества из юношеского возраста в эпоху возмужалости, продолжающейся и теперь. Каждый век вытекал из другого и один был необходимым результатом другого.

Старея в сомненьях
О великих тайнах,
Идут невозвратно
Веки за веками;
У каждого века
Вечность вопрошает:
Чем кончилось дело? —
Вопроси другого! —
Каждый отвечает.

Каждое важное событие в человечестве совершается в *свое время*, а не прежде и не после. Каждый великий человек совершает дело своего времени, решает современные ему вопросы, выражает своею деятельностию дух того времени, в которое он родился и развился. В наше время невозможны ни крестовые походы, ни инквизиция, ни всемирное владычество державного священника; в средние века невозможны были ни эта личная безопасность, которою пользуется каждый из членов новейшего гражданского общества, ни это свободное развитие, возможность которого предоставляет новейшее гражданское общество даже последнейшему из своих членов ни эти великие победы духа над природою, или, лучше сказать, это полное покорение природы духу, которое выразилось в паровых машинах, почти уничтоживших время и пространство. Организации, подобные организациям Колумба, Карла V, Франциска I, герцога Альбы, Лютера и пр., возможны и в наше время, как они и всегда были возможны; да только явившись в наше время, они совсем не так бы действовали и не то́ бы совсем сделали.

Итак, от первого пробуждения довременных сил и элементов жизни, от первого движения их в материи чрез всю лествицу развивавшейся в творении природы до венца творения — человека; от первого соединения людей в общества до последнего исторического факта нашего времени — одна цепь развития, нигде не прерывающаяся, единая лествица с земли на небо, в которой нельзя под-

Искусство есть непосредственное созерцанiе истины или мышленiе въ образахъ. ... XII 367–372

Въ развитiи этого определенiя искусства заключается вся теорiя искусства: его сущность, его раздѣленiе на 3 роды, равно какъ условiя и сущность каждаго рода.

Прим. Это определенiе еще въ первый разъ произносится на русскомъ языкѣ и его нигдѣ найти ни въ одной

ЧЕРНОВАЯ РУКОПИСЬ БЕЛИНСКОГО. НАЧАЛО СТАТЬИ «ИДЕЯ ИСКУССТВА».
ПОДЛИННИК В ПУБЛИЧНОЙ БИБЛИОТЕКЕ ИМЕНИ В. И. ЛЕНИНА
(ВОСПРОИЗВОДИТСЯ ВПЕРВЫЕ).

няться на высшую ступень, не оперішись на ту, которая под нею! И в природе, и в истории владычествует не слепой случай, а строгая, непреложная внутренняя необходимость, по причине которой все явления связаны друг с другом родственными узами, в беспорядке является стройный порядок, в разнообразии единство, и по причине которой возможна наука. Что же такое эта внутренняя необходимость, дающая смысл и значение всем явлениям бытия, и эта строгая последовательность и постепенность, в которой явления следуют друг за другом, как бы выходя друг из друга? Это — *мышление, само себя мыслящее.*

Природа есть как бы средство для духа стать действительностию и увидеть и сознать самого себя. Посему ее венец — человек, с которым окончилась и на котором остановилась ее творческая деятельность. Гражданское общество есть средство для развития человеческих личностей, которые суть — всё, и в которых живет и природа, и общество, и история, в которых снова повторяются все процессы мировой жизни, то-есть природы и истории. Каким же образом это происходит? Чрез мышление, посредством которого человек проводит чрез себя всё вне себя существующее — и природу, и историю, и, наконец, собственную свою личность, как будто бы и она была чуждый и вне его находящийся предмет.

В человеке дух обрел самого себя, нашел свое полное и непосредственное выражение, сознал в нем себя, как субъект или личность. Человек есть воплощенный разум, существо *мыслящее* — титул, которым он и отличается от всех других существ и возвышается как царь над всем творением. Подобно всему в природе существующему, он есть мышление уже по одному непосредственному существованию как факту; но еще более есть он мышление по действию своего разума, в котором повторяется, как в зеркале, всё бытие, весь мир, со всеми его явлениями, физическими и умственными. Средоточие и фокус этого мышления есть его Я, которое или которому он противопоставляет и на которое он рефлектирует (отражает) всякий мыслимый им предмет, не исключая и самого себя. Еще не приобретши никаких идей, он уже родится мыслящим, ибо самая природа его непосредственно открывает ему тайны бытия, — и все первоначальные мифы младенчествующих народов суть не выдумки, не изобретения, не вымыслы, а непосредственное откровение истины о боге и мире и их отношениях, откровения, которые своею образностию действовали на младенческий ум не прямо, а чрез фантазию передавались сперва чувству. Вот религия в ее философском определении: непосредственное представление истины.

Во всяком младенчествующем народе замечается сильная наклонность выражать круг своих понятий видимым чувственным образом и, начиная с символа, доходить до поэтических образов. Это второй путь, вторая форма мышления — искусство, которого философское определение есть — непосредственное созерцание истины. Мы к нему скоро возвратимся, так как оно составляет главный предмет нашей книги.

Наконец вполне развившийся и созревший человек переходит в высшую и последнюю сферу мышления — в мышление чистое, отрешенное от всего непосредственного, всё возвышающее до чистого понятия и опирающееся на само себя.

Очевидно, что всё это только три различные пути, три различные формы одного и того же содержания, которое есть— бытие. Как бы то́ ни было, только эти три рода мышления, если можно так выразиться, совсем не то́, что́ мы называли мышлением до человека, миром природы и истории. Действительно, это не одно и то же, хотя и одно и то же, точно так же как человек-младенец и человек-муж есть не одно и то же существо, хотя последний все-таки есть ничто иное, как новая и высшая форма первого.

Читатели не забыли, что в нашем определении искусства мы употребили слово «непосредственный»; вероятно также они заметили, что и потом мы часто его употребляли. Значение этого слова так важно, оно заменяет собою так много слов, и, посему, частое употребление его так необходимо, что мы почитаем долгом сделать отступление от предмета для его объяснения.

Слово «непосредственный» и происходящее от него «непосредственность» взято с немецкого языка (<unmittelbar>) и принадлежит новейшей философии. Оно означает и бытие, и действие, прямо из самого себя выходящее, без всякого посредства. Объясним это примером. Ежели вы знаете человека по его образу мыслей и его образу жизни и характеру действий, любите и уважаете его за них, — вы знаете его не непосредственно, потому что <он> открылся вашему разумению не непосредственно, а посредством своего образа мыслей, жизни и действий. И таким вы можете передать его и разумению другого человека, никогда его не видавшего, — и из ваших слов этот другой может почувствовать к нему такое же уважение и такую же любовь. Но тут еще не весь человек, а только тень, которую он от себя отбрасывает, не сам человек, а только его описание. Когда вы слышите от другого рассказ о таком человеке, — ум ваш занят более или менее ясным представлением разных хороших или дурных качеств, но воображение ваше пусто, — в нем не отражается, как в зеркале, никакого живого образа, который бы говорил сам за себя или подтверждал бы то́, что́ вам говорят о нем. Что́ ж это значит? — То, что как описание примет человека не дает ясного представления его наружности, так и изображение, отвлечение его хороших или дурных качеств, как бы ни были они замечательны, не даст живого созерцания личности человека: надо, чтобы он сам за себя говорил, вне своих хороших или дурных качеств. Есть лица, которые, будучи и хороши, и дурны, не оставляют в нашей памяти резкого следа и скоро исчезают из нее. Есть, напротив, другие, которые, повидимому, ничего не имея особенного, резко хорошего или резко дурного, с первого взгляда навсегда остаются в вашем воображении. Это особенно поразительно в отношении к женским лицам: часто ослепительная красота уступает в нашем созерцании место самому скромному, самому, кажется, обыкновенному лицу. Причина такой

разности в впечатлениях, производимых тою или другою личностию, без сомнения, заключается в самой этой личности, но тем не менее эта причина не выговариваема словом, как всякая тайна. Вот человек: смело и бойко говорит он обо всем, ловко и искусно дает вам <знать> о своих высоких качествах: по его словам, он живет в одном высоком и прекрасном, готов отдать за истину свою жизнь; вы слушаете его, видите в нем много ума, не отрицаете даже и чувства; его мнение о самом себе кажется вам правдоподобным, — и между тем вы остаетесь к нему холодны, он не возбуждает в вас никакого живого интереса. Чтó это значит? — Конечно то, что вы бессознательно чувствуете какое-то противоречие между его словами и им самим. Рассудок ваш одобряет его слова, берет их как данные для суждения о нем, а *непосредственное* впечатление, которое он производит на вас, возбуждает <в> вас недоверчивость к его словам и отталкивает вас от него. Но вот другой человек: он так чужд всяких претензий, так прост, так обыкновенен; он говорит о том же, о чем и все говорят, — о погоде, о лошадях, о шампанском, об устрицах, — а между тем вы, видя его в первый раз, как будто по какому-то капризу своего чувства, на зло вашему рассудку уверяетесь, что этот человек не то, чем кажется, что ему открыты высшие идеальные области и глубочайшие тайны бытия, — и он смело и прямо, как свою собственность, берет вашу любовь и уважение, прежде нежели вы успеете заметить это. Здесь опять та же причина — сила и власть непосредственного впечатления, которое производит на вас этот человек. Всё, чтó скрывается в его натуре, — всё это выражается в самых его движениях, жестах, голосе, лице, игре физиономии, словом — в его *непосредственности*. Так точно иногда вся роскошь образования, умственного, эстетического и светского, даже при выгодной наружности, не возбуждает в нас к женщине того трепетного, музыкального чувства, которое внушает присутствие женщины, того благоговения, каким оно нас оковывает; а простая девушка, лишенная всякого образования, но которой натура глубока и богата, одним спокойным взглядом заставляет опускаться дерзко устремленные на нее взоры, как будто бы их поразили лучи солнечные. По той же самой причине вы иногда тяготитесь и скучаете самыми острыми словами, самыми умными шутками, не находя в них ничего забавного, кроме претензии быть забавными; и вы же не можете без смеха ни слышать ни одного слова, ни видеть ни одного движения иного человека, хотя ни в его словах, ни в его движениях, повидимому, нет ничего смешного, так что пересказывая о них кому-нибудь и думая произвести несомненный эффект, вы сами находите, к своему удивлению, что в них ровно ничего нет, и что вся их обаятельная сила заключалась в *непосредственности* того человека.

Эта же самая непосредственность, составляющая такое важное условие *личности* всякого человека, является и в *действии* человека. Бывают случаи, в которых наша натура как бы действует за нас, не ожидая посредничества нашей мысли или нашего сознания, — и мы как бы инстинктивно поступаем там, где, повидимому, невоз-

можно действовать без сознательного соображения. Так, например, случается, что человек, сильно ушибшись или подвергавшись опасности сильно ушибиться об какой-нибудь, незамеченный им, по рассеянности или по сосредоточенности в себе, предмет, — всякий раз, как проходит мимо того места, хотя бы ночью, наклоняется бессознательно. Такое действие есть вполне *непосредственное*. Но гораздо выше и поразительнее те непосредственные действия человеческого духа, в которых проявляется его высшая жизнь. Как бы ни было свято и истинно убеждение человека, как бы ни были благородны и чисты его намерения, но чтобы высказать или привести их в исполнение, для этого еще недостаточно ни силы убеждения, ни благонамеренности стремления: для этого необходим тот вдохновенный порыв, в котором сливаются воедино все силы человека, физическая природа его проникает собою духовную его сущность, которая, в свою очередь, просветляет собою физическую его природу, разумное действие становится инстинктивным движением, и, наоборот, мысль делается фактом, действие разумной и свободной человеческой воли — непосредственным явлением. История представляет нам поразительный пример подобного непосредственного проявления силы человеческого духа, торжествующего даже над законами природы: сын Креза был от рождения нем, но увидев, что неприятельский солдат хочет, по незнанию, убить его отца, вдруг получил употребление языка и воскликнул: «Воин, не убивай царя!» Но и этот пример, как ни поразителен он, еще не представляет самого высшего проявления непосредственной разумности: ее можно видеть во всей бесконечности ее великого значения только в тех свободных и разумных действиях человека, в которых обнаруживается его высшая духовная природа и стремление к бесконечному. Вся история человечества, с одной стороны, есть ничто иное, как бесконечный ряд картин такого рода непосредственно-разумных и разумно-непосредственных действий, в которых личное желание сливается с внешнею для личности необходимостию, воля делается инстинктом, порыв к действию — самим действием. Непосредственность действия не исключает из себя ни воли, ни сознания, — напротив, чем более того и другого участвует в нем, тем оно выше, плодотворнее и действительнее; но воля и сознание, сами по себе, как отдельно взятые элементы духа, никогда не переходят в действие и не приносят плодов в высших сферах действительности, ибо тут они являются силами, враждебными непосредственности, в которой заключается живая производительная сила. Начало и развитие природы, все явления истории и искусства совершались *непосредственно*.

Может быть, многим из наших читателей слово «непосредственный» покажется совершенно равнозначительным слову «бессознательный», а «непосредственность» — «бессознательности», — и они, может быть, упрекнут нас в суетном желании изобретать и вводить в моду новые и никому неизвестные слова для старых и всем известных понятий, давно уже выраженных тоже всем известными словами, и обвинят в педантской охоте вдаваться в излишние объясне-

ния и ненужные отступления, которые не поясняют, а только затемняют дело. Если это случится, и если причиною этого будет не опрометчивая невнимательность поверхностного читателя,— то уже, конечно, и не справедливость его обвинения, а разве то́, что мы неудовлетворительно объяснили этот предмет. В непосредственности может быть бессознательность, но не всегда бывает, — и оба эти слова отнюдь не одно и то же и даже не синонимы. Природа, например, произошла непосредственно и вместе с тем бессознательно; исторические же явления, каковы начало языков и политических обществ, произошли непосредственно, но отнюдь не бессознательно; так же точно непосредственность явления есть основный закон, непреложное условие в искусстве, дающее ему высокое и мистическое значение; но бессознательность не только не составляет необходимой принадлежности искусства, но враждебна ему и унизительна для него. Слово «непосредственный» объемлет собою и заключает в себе гораздо обширнейшее, глубочайшее и высшее понятие, нежели слово «бессознательный»: это мы ясно докажем в дальнейшем развитии идеи искусства.

Условие непосредственности всякого явления есть вдохновенный порыв; результат непосредственности всякого явления есть — организация. Только вдохновенное может явиться непосредственно, только непосредственно-явившееся может быть органическим, только органическое может быть живым. Организм и механизм или природа и ремесло — вот два мира, враждебно-противоположные друг другу. Один — свободный, беспрестанно движущийся, изменяющийся, неуловимый, в переливах цветов и красок, шумный и звучный; другой — оцепенелый в мертвенной неподвижности, рабски-правильный и безжизненно-определенный, с ложным блеском, поддельною жизнию, немой и безгласный. Явления первого мира, живые и непосредственно-произрождающиеся, называются еще и вдохновенными или творческими; а явления второго мира — предметами механическими или произведениями рук человеческих. Разумеется, что этого не должно понимать буквально, и первоначальную живоносную причину смешивать с посредствующею: все статуи и все картины делаются руками человеческими, но, несмотря на то́, есть статуи и картины органические, вдохновенные, творческие, и есть статуи и картины механические, не созданные, а сделанные.

Очевидно, что созданным или творческим называется всё, что́ не может быть произведено соображением, расчетом, рассудком и волею человека, даже всё, что́ не может назваться и изобретением; но что́ непосредственно является из небытия в бытие или творящею силою природы, или творческою силою духа человеческого и что́, в противоположность изобретению, должно называться *откровением*. Организация, составляющая существенное различие между произведениями творческими и произведениями механическими, очевидно, есть результат того процесса, посредством которого она возникает. Противопоставим природу ремеслу, чтобы объяснить это примером. Когда у человека, изобретшего часы, мелькнула в голове первая мысль об

этой машине, — дело не было кончено этим мгновением: не говоря уже о том, что ⟨он⟩ много должен был думать и соображать, прежде нежели приступить к выполнению своей мысли, — он должен был еще и беспрестанно поверять ее опытом, и в опыте искать дополнения своей мысли. Созидая, он снова разрушал, слагая, разбирал, ибо всегда находил, что чего-нибудь да недоставало. Главный духовный деятель в акте его изобретения было *соображение, расчет, вычисление вероятностей.* Осторожно, будто впотьмах, делал он шаг за шагом, работая головою и считая на пальцах. И потому его изобретение не могло быть тотчас же совершенным, но нужны были вековые успехи точных наук, чтобы оно могло дойти до совершенства. Хочет ли ремесло подражать природе, — тут еще поразительнее видно могущество одной и бессилие другого. Человек хочет сделать цветок — розу. Для этого он берет натуральную, долго и внимательно изучает ее во всех малейших подробностях — каждый лепесток, складку, перелив и оттенок цвета, общую форму, и уже после многих соображений и расчетов выкраивает и сшивает свой цветок из тканей, окрашенных под цвета природы. И в самом деле, как велико его искусство: за десять шагов вы не отличите его искусственной розы от натуральной; но подойдите ближе — и вы увидите холодный, неподвижный труп подле прекрасного, полного жизни создания природы, — и ваше чувство оскорбится мертвою подделкою. С радостным чувством, движением схватываете вы очаровательный цветок — рассматриваете и обоняете его. Его листики и лепестки расположены так симметрически, так пропорционально, что их правильность может постигаться только нашим умом, а не поверяться нашими инструментами, слишком недостаточно для этого правильными, и потом каждый из них так тщательно, с такою заботливостию, с таким бесконечным совершенством отделан и изукрашен до малейших подробностей... Как роскошно прекрасен его цветок, сколько на нем жилочек, оттенков, какая нежная и яркая пыль... О, сам царь Соломон во славе своей не одевался так великолепно!.. И какое, наконец, упоительное благоухание!.. Но до сих пор, пока мы на эту розу смотрим извне, любуясь и дивясь ее видом, цветом и запахом, искусственный цветок еще может быть сравниваем с нею, по крайней мере, хоть как пародия на нее, доказывающая своего рода силу и могущество человеческого ума; но разве в розе одним этим всё оканчивается? О, нет! Это только внешняя форма, выражение внутреннего: эти чудные краски вышли изнутри растения, этот обаятельный аромат есть его бальзамическое дыхание... Загляните туда, внутрь этого цветка, — и всякое сравнение с ним искусственной розы уничтожится само собою, как нелепость, оскорбляющая здравый смысл. Там, внутри зеленого стебелька, на котором так грациозно держится этот роскошный цветок, там целый новый мир: там самостоятельная лаборатория жизненности, там по тончайшим сосудцам, дивно-правильной отделки, течет влага жизни, струится невидимый эфир духа... И между тем природа употребила на этот дивный цветок и меньше времени, и более простые и дешевые материалы, и ни-

сколько труда, соображения или расчета: пало в землю небольшое зерно, — и из земли вышло растение, оделось в листья и украсилось цветами на брачный пир весны... Уже в его зерне заключался и корень, и ствол, и красивые листочки, и пышный ароматический цвет, и вся архитектура растения, со всеми его формами и пропорциями! Но что́ же тут сделала природа? Чем же ознаменовала она свое участие в создании этого цветка? Повторяем: ей это ничего не сто́ило. Спокойно, без всяких усилий, повторяет она теперь однажды навсегда созданные ею явления. Но было мгновение, когда она страшно работала, в напряжении и борьбе всех сил своих... Когда всемощное «Да будет» пробудило довременный хаос, небытие воззвало к бытию, возможность к действительности, идею к явлению, — тогда бесплотная божественная мысль, довременно существовавшая, из ничего явилась нашею планетою, — и долго вращалась эта планета то в океане воды, то в океане огня, — и высокие хребты гор на месте бывшего дна морского, подземные потоки вод и огней, бездонные моря, острова и озера, огнедышущие волканы свидетельствуют о ее страшных переворотах, прежде чем она стала тем, что́ теперь есть, о ее великой работе, которая и теперь еще не кончилась, судя по целому огромному материку, еще и доселе не совершенно сформировавшемуся *. Да, это была великая работа; порождала природа бесконечные ряды явлений, — и каждое из них было могучим, мгновенным и незапным порывом из тьмы небытия на свет жизни. Величественно и прекрасно здание вселенной! Как правилен этот голубой купол неба, по которому в таком строгом порядке, в такой неизменной правильности и гармонии восходит и заходит солнце, появляется и скрывается луна с мириадами звезд! И между тем не циркулю обязаны своим существованием эти круги и сферы, не было начертано на бумаге предварительного плана, и соображение математика не определило заранее этих бесконечных отношений между бесконечными величинами, тяжестями и пространствами: нет конца вселенной, нет числа небесным телам, и все они делятся на миры, подчиненные один другому, и каждое из них есть часть целого, составляющего как бы живое органическое тело, и находится во взаимном отношении и взаимной зависимости от всякого другого, — и всё это пространство без границ, вся эта величина без измерения, всё это множество без исчисления, составляющее собою единое и целое, родилось само из себя, заключая в себе и свои законы, и свои вечные неизменные числа и линии, и весь чертеж своего тоталитета. Вселенная есть божественная мысль, от вечности, довременно существовавшая, как разумная возможность, и вдруг ставшая очевидною действительностию, чрез воплощение в форму. В полноте ее существования мы видим две, повидимому, противоположные, но, в сущности, родственные и тождественные стороны: дух и материю. Дух есть божественная мысль, источник жизни; материя есть та форма, без которой мысль не могла бы проявиться. Очевидно, что оба эти элемента нуждаются

---

* Новая Голландия.

друг в друге: без мысли всякая форма мертва, без формы мысль есть только могущее быть, но не сущее. В явлении они составляют единое и нераздельное, проникая друг друга и исчезая друг в друге. Процесс их слития воедино (конкреции) есть таинство, в котором жизнь как бы сокрылась от самой себя, не желая и самое себя сделать свидетельницею своего величайшего акта, своего торжественнейшего священнодействия. Мы знаем необходимость, но только ощущаем или созерцаем таинство этого процесса. Он есть необходимое условие наличности явлений, и его результат есть — *организация*, результат которой есть *особность*, *индивидуальность* и *личность*.

Все явления природы суть ничто иное, как частные и особные проявления *общего*. Общее есть идея. Что такое идея? По философскому определению, идея есть конкретное понятие, которого форма не есть что-нибудь внешнее ему, но форма его развития его же собственного содержания. Но как мы чужды философского изложения нашего предмета, то и постараемся намекнуть о нем нашим читателям как можно менее отвлеченно, как можно образнее. Во второй части «Фауста» Гёте есть место, которое может навести нас на предъощущение значения «идеи», близкое к истине. Фауст, дав обещание императору вызвать пред него Париса и Елену, требует помощи у Мефистофеля, который неохотно указывает ему единственное средство для выполнения этого обещания. «В неприступной пустоте,— говорит он,— царствуют богини; там нет пространства, еще менее времени: то *матери*».— Матери? — восклицает изумленный Фауст,— матери, матери, повторяет он, — это так странно звучит...— «Богини,—продолжает Мефистофель,— неведомые вам, смертным, и неохотно именуемые нами. Готов ли ты? Тебя не остановят ни замки, ни запоры; тебя обоймет пустота. Имеешь ли ты понятие о совершенной пустоте?» — Фауст уверяет его в своей готовности. — «Если б тебе надобно было плыть, — продолжает снова Мефистофель, — по *беспредельному* океану, если бы тебе надобно было созерцать эту беспредельность, — ты бы увидел там по крайней мере стремление волны за волною, ты бы увидел там нечто; ты бы увидел на зелени усмирившегося моря плескающихся дельфинов; перед тобою ходили бы облака, солнце, месяц, звезды; но в пустой, вечно пустой дали ты не увидишь ничего, не услышишь своего собственного шага, ноге твоей не на что будет опереться». — Фауст непоколебим: — В твоем *ничто*, — говорит он, — я надеюсь найти *все* (In deinem Nichts hoff ich das All zu finden).— Мефистофель после этого дает Фаусту ключ. «Ступай за этим ключом, — говорит он ему, — он доведет тебя до *матерей*». — Слово «матери» снова заставляет Фауста содрогнуться. — Матерей! — восклицает он. — Как удар поражает меня это слово! Что это за слово такое, что я не могу его слышать? — «Неужели ты так ограничен, — отвечает ему Мефистофель, — что новое слово смущает тебя?»... Мефистофель потом дает ему наставления, как он должен поступать в своем дивном путешествии, и Фауст, ощутив в груди своей новые силы от прикосновения к волшебному ключу,

топнув ногой, погружается в бездонную глубь. — «Любопытно, — говорит Мефистофель, оставшись один, — возвратится ли он назад?» — Но Фауст возвратился и возвратился с успехом: он вынес с собою, из бездонной пустоты, треножник, тот треножник, который был необходим для того, чтобы вызвать в мир действительный красоту в лице Париса и Елены*[14].

Да, страшное это слово «матери», и без тайного содрогания нельзя его выговаривать, как будто бы это было одно из тех мистических слов, от которых бледнеет луна и мертвые шевелятся в гробах своих!.. Но еще более нужно отваги, чтобы пуститься в беспредельную пустоту и дойти до «матерей»!.. Но кто не содрогнется и не отступит назад и не изн<емо>жет в своем страшном подвиге — тот воротится с волшебным треножником, с которым можно вызывать тени давно умерших и бесплотные мысли одевать в благолепные тела... Эти «матери» — те первосущные, довременные идеи, которые, воплотившись в формы, стали мирами и явлениями жизни. Жизнь никого не страшит, но как красавица с огненным взором, розовыми ланитами и манящими поцелуй устами, она влечет к себе нас неодолимою обаятельною силою, — закрыв глаза, потеряв сознание, мы бросаемся в ее объятия, — и мы смотрим на нее не насмотримся, любуемся ею не налюбуемся... Но в нас скрыт червяк, отравляющий полноту наслаждения; этот червяк — жажда знания. Лишь только он зашевелится, — очаровательный образ красавицы начинает от нас скрываться; червяк растет, превращается в змею, сосущую кровь из нашего сердца, — красавица исчезает совсем, и, чтобы возвратить ее, мы должны отвратить наш взор от форм и красок и устремить его на скелеты без жизни и красоты. Но скоро мы должны отказаться и от этого и ринуться в безграничную пустоту, где нет жизни, нет образов, нет звуков и красок, нет пространства и времени, где не на чем остановиться взору, не на что опереться ноге, где царствуют — матери всего сущего — бестелесные идеи, которые суть тó *ничто*, из которых произошло *всё*, которые были от вечности, прежде мира, и от которых двинулось время и потекли миры своим высоковечным путем...

Итак, идеи суть матери жизни, ее субстанциальная сила и содержание, тот неиссякаемый резервуар, из которого немолчно текут волны жизни. Идея по существу своему есть общее, ибо она не принадлежит ни известному времени, ни известному пространству; переходя в явление, она делается особным, индивидуальным, личным. Вся лествица творения есть ничто иное, как обособление общего в частное, явление общего частным. Из общей мировой материи вышла наша планета и, получив свою единичную и особную форму, в свою очередь стала общею субстанциальною материею, которая беспрестанно стремится к обособлению в мириадах существ. Безобразные

* Всё это место, содержащее в себе указание на «Фауста», есть выписка к статье Ретшера «О философской критике художественного произведения», сделанная переводчиком этой статьи, г. Катковым, и здесь целиком взятая нами. См. «Московский наблюдатель» 1838, Часть XVIII, стр. 187 и 188.

массы металлов и камней, не представляя собою никакой определенной формы, тем не менее представляют собою особные явления, имеющие свою, хотя и низшую, и внешнюю, организацию. Некоторые из них даже организуются в определенные и правильные формы призм, как бы вырастающих из какой-то почвы, которая состоит из одинакового с ними вещества и служит им безобразным базисом. Организация растений выше, и вообще они представляют собою что-то уже высшее особности, хотя еще и не достигшее индивидуальности. В каждом из них равно необходимы и корень, и ствол, и ветвь, и лист, но число листов их неопределенно, и отшибенные не изменяют особности дерева; что же до ветвей, то, хотя они...

ОБЩЕЕ ЗНАЧЕНИЕ СЛОВА ЛИТЕРАТУРА

Прежде, нежели приступим к изложению истории русской литературы, определим общее значение слова: *литература*, чтобы потом можно было яснее показать, каким образом и до какой степени русская литература соответствует значению литературы вообще.

Многие придают совершенно одинаковое значение словам: «словесность», «письменность», «литература» и употребляют их без разбору. Другие, по принципу пуризма, вовсе не хотят употреблять иностранного слова *литература*, думая, что его значение вполне выражается русскими словами: *словесность и письменность*. Пуристы хотели бы совершенно изгнать из употребления слово: «литература», как иностранное и притом лишнее в русском языке. Но их усилия остаются бесплодными. Слово существует: стало быть, оно необходимо, и его не может заменить собою никакое другое слово, потому что в языке не может существовать двух слов, совершенно равносильных и тождественных в выражении одного и того же понятия. Если «словесностию» можно заменить «литературу», то книжное и несколько тяжелое слово *словесник* не может заменить собою слова *литератор*. Все говорят и пишут: «литературный журнал», «литературная газета», но никто, под опасением быть или непонятым, или смешным, не скажет: «словесный журнал», «словесная газета». Равным образом, можно сказать: «человек есть словесное (в смысле одаренного словом) животное», но нельзя сказать: «человек есть литературное животное». Из этого видно, что ни «словесность» не может совершенно заменить собою «литературы», ни «литература» — «словесности»: оба эти слова равно необходимы, потому что, несмотря на их родственность, есть резкий оттенок в сущности выражаемых ими понятий.

Впрочем, требовать, чтобы три эти слова: «словесность», «письменность» и «литература», никогда не употреблялись одно вместо другого, — значило бы впасть в педантизм, тем более, что эти слова иногда действительно сходятся между собою в значении. Но как, с другой стороны, они часто расходятся в оттенках общего им всем значения, то и странно было бы не определить этой разницы и не воспользоваться ею, как средством к большей определительности

и ясности в понятиях. Во всех европейских языках употребляется только одно слово — «литература» для выражения понятия, выражаемого по-русски тремя словами — «словесность», «письменность» и «литература»: тем лучше для нас! Значит, в этом отношении, наш язык богаче других. Надобно же пользоваться этим богатством.

Письменность и литература прежде всего относятся к словесности, как вид к роду. Понятие, выражаемое словесностию, гораздо общее, нежели понятия, выражаемые письменностию и литературою: в обширном смысле, словесность заключает в себе и письменность и литературу, как ее же собственные проявления. Всё, что находит свое выражение в слове, всё это принадлежит к области словесности: и народная поговорка или пословица — и курс философии; и народная сказка или песня — и эпическая поэма или драматическое произведение, как великого поэта, так и бездарного сочинителя; и летопись, и история, и ученое сочинение, и учебник, и лексикон, и каталог книг, и книжка о легчайшем способе отращивать волоса и истреблять мух. К области письменности принадлежат те словесные произведения, которые народ, не знавший еще книгопечатания, почел достойными сохранить от забвения, посредством письменного искусства. Под литературою разумеется или словесность народа, исторически развившаяся и отражающая в себе народное сознание, или какая-нибудь отрасль словесности, обнимающая собою известную сторону искусства и науки. Так, в последнем случае, говорится: литература эстетики, литература истории, литература математики, медицины, технологии и т. д., разумея под этим собрание всех сочинений, относящихся до того или другого из исчисленных предметов. Понятие о литературе тесно связано с понятием о книгопечатании.

Из этого видно, что письменность и литература относятся еще к словесности и как постепенные моменты ее развития. Другими словами: словесность, письменность и литература суть три главные периода в истории народного сознания, выражающегося в слове. Сознание всех младенчествующих народов прежде всего выражается в поэзии, и потому каждый народ и каждое племя непременно имеет свою поэзию, на какой бы низкой степени цивилизации и образования ни стояли они. Отсюда не исключаются ни номады средней Азии, ни дикари океанийские. Народ или племя может не знать искусства писания, но не может не иметь поэзии. Поэзия младенчествующих народов состоит не столько в поэтическом содержании и поэтической форме, сколько в поэтическом выражении. Форма и выражение — не всегда одно и то же: первая относится к расположению, к композиции поэтического произведения; под вторым должно разуметь только склад речи, слог, короче — форму слова. И потому у младенчествующих народов выражение всегда поэтическое, хотя содержание часто бывает нелепое, а форма чудовищная. Они поэтически выражают и свою опытную мудрость (поговорки, пословицы, параболы, басни), и прошедшее их жизни (предание) и свои космогонические и религиозные понятия (мифы, гимны и т. п.). О таком народе или племени можно сказать, что они имеют *словесность*,—и в

этом смысле, нет на земле народа, ни племени, даже дикого, у которых не было бы словесности. Когда народ знакомится с искусством письмен, его словесность получает новый характер, зависящий от духа народа и от степени его цивилизации и образованности. Таким образом, самые древние памятники космогонической и мифической поэзии греков дошли до нас, сохраненные посредством письма; по преимуществу народ эстетического чувства, греки, познакомившись с искусством писать, тотчас же поспешили передать хранению буквы прежде всего поэтические произведения их национального духа. Другое зрелище представляют словенские племена в отношении к письменности: этим искусством они обязаны ревности христианских проповедников, которые видели в нем вернейшее средство распространить между ними евангельское учение. А так как христианство, естественно, произвело в словенских племенах дух безусловного отрицания прежней языческой их национальности и так как понятие о письменности в уме этих племен тесно слилось с понятием о христианской религии, то письменность и приняла у них характер по преимуществу церковный: славяне считали достойным предавать письменам только книги религиозного и теологического содержания [15]. К этому присовокупился еще род словесности, бывший долгое время исключительным достоянием монашествующего духовенства — *летописи*. Благочестивые иноки, в назидательное поучение потомству, описывали дела мирские, с тем взглядом на вещи, который невольно сообщало им чувство их разъединения с миром, в недрах тихого успокоения кельи. Естественно, что памятники языческой поэзии были забыты и не вверялись букве. Оттого до нас не дошло не только никаких песен языческого периода Руси, но мы даже не имеем почти никакого понятия о словенской мифологии. Немногие имена богов и названия праздников и обрядов сохранились для нас только в обличительных противу остатков язычества словах ревностных поборников церкви. Если до нас дошло несколько сказок, или поэм в сказочном роде, в которых имя «Владимира — красного солнышка, ласкового князя киевского стольного» играет значительную роль, — это сделалось как бы случайно. Сказки эти долго хранились в народной памяти и до того изменялись с каждым веком, подновляясь и в языке и в понятиях, что в то время, когда грамотным людям пришла охота положить их на бумагу, они уже совершенно лишились своего первобытного вида. А списаны они с слов народа на бумагу, вероятно, не раньше XVII столетия. «Слово о полку Игоревом», этот прекрасный памятник уже полуязыческой поэзии, дошло до нас в единственном и притом искаженном списке. Сколько же памятников народной поэзии погибло совсем! Этому причиною было, во-первых, высокое понятие наших предков о достоинстве письменности: они думали, что письмо назначено только для сохранения слова божия и важных дел государственных, и что значило бы унижать его, записывая выдумки праздных балагуров и потешников; во-вторых, наши предки, как бы чувствуя бессознательно ничтожность и незначительность их народной поэ-

зии, по инстинкту не дорожили ее памятниками. И они были правы: гибнет в потоке времени только то́, что́ лишено крепкого зерна жизни и что, следовательно, не сто́ит жизни. И потому, не презирая уцелевшими остатками нашей народной поэзии, в то же время не будем слишком жалеть об утраченных. Таким образом, период нашей словесности до времен письменности для нас погиб невозвратно, а период нашей письменности, совпадая, в своем начале, с эпохою изобретения Кириллом и Мефодием словенской азбуки (эпохою до сих пор еще не определенною с точностию), совпадает в своем конце с эпохою начала русской литературы, т. е. с эпохою появления первых светских русских писателей. Период русской письменности ознаменовался несколькими (весьма немногими) сочинениями, если не совсем литературными, то и не подходящими под разряд ни теологических, ни летописных произведений словесности.

Литература есть последнее и высшее выражение мысли народа, проявляющейся в слове. Органическая последовательность в развитии — вот что́ составляет характер литературы и вот чем отличается литература от словесности и письменности. Если произведение литературы носит на себе печать существенного достоинства, — оно уже не может быть случайным явлением, которое не было бы некоторым образом результатом предшествовавших ему произведений или, по крайней мере, не объяснялось бы ими и которое бы, в свою очередь, не порождало бы других литературных явлений, или, по крайней мере, не имело бы на них прямого или косвенного влияния. Таким образом, не только современная нам французская, но и современная нам германская литература не могут быть поняты и оценены надлежащим образом без знания французской литературы XVII века, — равно как и последняя может быть объяснена только чрез изучение французской литературы, века Людвига XIV. И мало того, что нужно особенное изучение вообще литературы средних веков, чтобы понять французскую литературу XVI и последующих столетий, надобно еще иметь понятие о древней классической литературе греков и римлян, чтоб владеть возможностию изучать какую бы то ни было из европейских литератур от времен возрождения до настоящей минуты. Из этого видно, что всякая сфера, в какой ни развивается дух человеческий, состоит из фактов, органически связанных один с другим и последовательно родившихся один из другого, и что, кроме литературы того или другого народа, есть еще литература всеобщая, человеческая, вселенская, у которой есть своя история. Предмет этой истории: развитие человеческого сознания в сфере слова. Литература, которая не может иметь своей истории, т. е. литература, явления которой не состоят в живой органической связи между собою, не есть литература, но только словесность или письменность. Правда, и словесность и письменность могут иметь свою историю, но какую — вот вопрос! История словесности или письменности есть не что иное, как более или менее обширный каталог произведений, хранящихся в памяти народа или в его письменности, — каталог с необходимыми объясне-

ниями и учеными комментариями. Но каталог может служить только материалом для истории, но сам историею быть не может.

Период литературы у всех новейших народов начинается собственно с эпохи изобретения книгопечатания. И потому понятие о литературе у них как-то невольно сливается с понятием о книгопечатании. Действительно, до изобретения книгопечатания, словесность Европы носит на себе характер письменности, т. е. разъединенности и случайности. Исключение остается почти за одною Италиею, которая считалась уже просвещеннейшею страною Европы, когда еще сама Франция тонула во мраке невежества и дикости нравов. Поэтому Италия гордилась именами Данта, Петрарки и Боккачио еще в XIII и XIV столетиях, тогда как сама Франция только в XVI веке гордилась довольно ничтожными знаменитостями, вроде Ронсара, Ренье, Малерба, и только в XVII веке увидела своего первого великого поэта — Корнеля; имена Рабле и Монтаня принадлежат XV и XVI столетию. Правда, еще в средние века являлись великие люди, сильные мыслию и упреждавшие свое время; так Франция еще в XII веке имела Абеллара; но люди, подобные ему, бесплодно бросали во мрак своего времени яркие молнии могучей мысли: они были поняты и оценены через несколько веков после их смерти. Наука и мысль, до начала XVI века, скрывались во мраке, как чернокнижничество, разбой и контрабанда. Ученые сочинения, как тайна, передавались в рукописях от одного адепта к другому. Словом, это была письменность, но не литература. Только словесность одной Италии и в варварские времена имеет характер литературы; по крайней мере, в Италии поэзия является уже как литература, в то время, как в других странах Европы поэзия находилась еще на степени словесности и письменности.

В области словесности нет знаменитых имен, потому что автор словесности — всегда народ. Никто не знает, кто сложил его простые и наивные песни, в которых так безыскусственно и ярко отразилась внутренняя и внешняя жизнь юного народа или племени. В эпоху младенчества народ и не заботится об именах своих первых поэтов, равно как и сами поэты не заботятся о сохранении их имени в потомстве. В эти времена поэзия — не заслуга, а инстинктивная потребность: человеку поется — и он поет, совсем не подозревая, что он — поэт. И переходит песня из рода в род, от поколения к поколению; и изменяется она со временем: то укоротят ее, то удлинят, то переделают, то соединят ее с другою песнею, то сложат другую песню в дополнение к ней: и вот из песен выходят поэмы, которых автором может назвать себя только народ. После этого понятно, почему письменность, когда она удостоивала своего внимания поэтические произведения, не передавала имен их творцов, и мы не знаем имени автора «Нибелунгов» и других поэм в этом роде. Другое дело — литература: ее деятелем является уже не народ, а отдельные лица, выражающие своею умственною деятельностию различные стороны народного духа. В литературе личность вступает в полное право свое, и литературные эпохи всегда означаются име-

ных лиц. Литература образует собою отдельную и самостоятельную область умственной деятельности, существование и права которой признаются всем обществом. Литература всегда опирается на публичность, получает свое утверждение от общественного мнения. Она существует не при свете только уединенной лампы отшельника или гонимого ученого, но при свете солнца, открыто и явно. Она поддерживается не вниманием только небольшого круга посвященных, составляющих род тайного общества, или избранных любителей, но вниманием всего народа, по крайней мере, в лице его образованных классов. Литература есть достояние всего общества, которое, через нее, обратно получает себе, в сознательной и изящной форме, всё то́, чему источником было его же собственное непосредственное бытие. Общество находит в литературе свою действительную жизнь, возведенную в идеал, приведенную в сознание. Поэтому в моментах развития литературы, обыкновенно называемых литературными эпохами и периодами, отражаются моменты исторического развития народа, — и в таком случае литература точно так же объясняет собою политическую историю народа, как и история — литературу. Так, история Франции XVIII века вся заключается преимущественно в ее литературе этого времени.

Если мы сказали, что понятие о *книгопечатании* почти тождественно с понятием о литературе — это потому, что книгопечатание есть великое и могущественное средство к *публичности*, без которой слово «литература» есть звук без смысла, тело без души. Публичность так важна для литературы, что теперь во Франции вошло в употребление слово *пресса* (la presse — книгопечатание), как выражающее более общее и обширное понятие, нежели слово *литература*. Вся сфера современного общественного движения теперь выражается словом *пресса*: это живой пульс общества, по биению которого вернее, нежели по какому-нибудь другому признаку, можно судить о состоянии общества в отношениях: политическом, административном, ученом, литературном, эстетическом, нравственном, в отношении к народному духу, богатству, промышленности, ремеслам, и пр. и пр. Нет стороны в обществе, которая бы теперь не выражалась *прессою*, не жила в ней и ею. Но из этого не следует, чтобы литература могла быть только у народа, знакомого с искусством книгопечатания: из этого следует только, что публичность, в смысле доступности литературных произведений вниманию общества, составляет одно из главнейших условий существования литературы. Книгопечатание есть только могущественнейшее, но не единственное средство к публичности. Под литературою, в точном и определенном значении этого слова, должно разуметь *сознание народа*, *исторически* выразившееся в словесных произведениях его ума и фантазии, — а так как сознание есть высшее проявление жизни народа, то литература необходимо должна быть его общим достоянием, чем-то таким, что́ до всех равно касается, всех равно интересует, всем равно доступно. Словом: литература должна быть, в отношении к народу, вместе и сценою и спектаклем, который на ней разыгрывается, а на-

род, в отношении к литературе, должен быть публикою, которая не сводит глаз со сцены, созерцая представляемое на ней зрелище. Лучшее для этого средство, повторяем, есть книгопечатание, — и однако ж, несмотря на то, древняя греческая литература, со стороны публичности, едва ли не более подходит под наше определение, нежели любая из новейших литератур, не исключая и французской, хотя греки и не знали искусства печатания. Жизнь греков, политическая, государственная, общественная, религиозная, артистическая, ученая, была, и без книгопечатания, в высшей степени *публична*, так что книгопечатание, столь важное в новом мире, может быть, противоречило бы духу и характеру их публичности. Хотя произведения поэтов греческих существовали и письменно, тем не менее эллины предпочитали живое изустное слово мертвой букве и лучше любили слушать, нежели читать. Оттого декламация была у них отдельным и самостоятельным искусством, которое требовало не только изучения, но и природного дарования. Древние читали стихи не так, как читаем их мы, но нараспев; их поэзия тесно была соединена с музыкою, и певучая декламация стихов их сопровождалась аккомпанементом на лире. От имени этого инструмента получила свое название *лирическая* поэзия; а от певучей декламации стихов, слова *петь* и *воспевать*, получили значение слова *сочинять*, *творить*, что́ сохранилось, по преданию от греков, и притом не совсем основательно, и в новейшей европейской поэзии, в которой весьма обыкновенны выражения «пою то-то или того-то», «я пел мою любовь, мои страдания» и т. п. Что греки не читали, а как бы пели свои стихи, это имело у них глубокое основание, ибо происходило не от произвола обыкновения и привычки, а от свойственного и сродного их национальному духу созерцания искусства. У нас каждый сам читает для себя стихи и наслаждается их изяществом так же полно и при дурном чтении, как и при хорошем; для грека хорошо продекламировать стихи было то же, что́ для нас разыграть музыкальную пиесу. Оттого у нас хорошее чтение стихов есть не больше, как умение, которое не дает ни славы, ни известности; у греков хорошая декламация стихов была искусством, для которого требовался своего рода талант. Это было одною из причин, почему греческий театр так же мало имел общего с нашим театром, как и наша драма мало имеет общего с греческою. По понятию греков, искусство было представлением, в грандиозных о́бразах, явлений идеальной жизни — род религиозно-государственного представления, героем которого была национальная жизнь. Посему их трагедия могла сосредоточивать свой пафос и свою главную идею на полубогах, героях *, царях и народе (который, в виде хора, изъявлял свое мнение о созерцаемом им зрелище); из жизни же своих божественных и царственных героев трагедия греческая могла брать только идеальные, высокие моменты. Поэтому актеры играли на котурне и в маске: в их речи

---

* Отчего и произошло, по преданию от греков, слово *герой*, в смысле главного действующего лица в поэме, драме, романе, повести, даже комедии.

хотели слышать спокойно-возвышенный голос, исполненный достоинства и величия; котурн, возвышавший рост актеров, отходя от натуры действительности, тем более приближался к натуре идеальности, делая представляемых ими героев как бы жителями другого высшего мира, для которых были бы унизительны обыкновенные размеры человеческого роста; маски, увеличивавшие собою лица актеров и носившие на себе общее идеальное выражение, также представляли глазам зрителей героев трагедии в особенном идеальном свете. К тому же греческий народ почел бы за профанацию увидеть героя в знакомом ему лице актера. Современность тоже не могла давать содержания для трагедии: нужно было, чтобы колоссальные образы героев представлялись в священном сумраке и таинственной дали веков и предания. Изо всего этого видно, что как трагедия, так и театр греческий были чисто *искусственны*. Здесь слово «искусственный» должно понимать в смысле «художественного», «артистического», противоположного пошлой, повседневной действительности, презренной прозе житейского, а не в смысле противоположного натуре и естественности, поддельного и ложного, как понимаем мы слово «искусственный». Французы XVII и XVIII столетий, проникнувшие отчасти в таинства греческой буквы, но не проникнувшие в таинства греческого духа, не понявши, что у всякого века и всякого народа свои идеи, а следовательно, и свои, соответственные им, формы, — создали у себя искусство на манер древних, тем более не похожее на него, чем более рабски было оно копировано с его непонятых ими форм и внешностей. Французы решились не пускать в трагедию никого, кроме царей и их наперсников, а из простого народа допустили только вестников, заставив их рапортовать надутым слогом о том, что́ сделалось за кулисами; они забыли, что в новейшем обществе проза жизни получила полное свое право на поэтическое представление, и что драма новейшей жизни слагалась из лиц всех сословий.

Этой же страсти греков к живому, изустному слову обязано было своим развитием и процветанием ораторское искусство, кроме дара красноречия, требовавшее еще и необыкновенного дара декламации. Кому не известно, каких чрезвычайных усилий сто́ило Демосфену, от природы наделенному огромным даром красноречия, выработать из себя настоящего оратора? Но страсть греков к живому изустному слову не ограничивалась только театром и ораторскою кафедрою: предание говорит, что древние поэты — Гомер и Гезиод, особенно первый, и притом слепец и старец, ходя по Греции, пели свои поэмы царям и народам. Пиндар состязался с Коринною на олимпийских играх. Оклеветанный в безумии неблагодарными детьми, старец Софокл оправдался перед народом, прочтя ему отрывки из своего «Эдипа». Отец истории, Геродот, читал перед народом, на олимпийских играх, свое повествование о славной борьбе Эллады с персидскими царями; а юноша Фукидид, слушая его, всенародно плакал от умиления, в предчувствии собственного торжества на том же поприще... Самая наука у греков была публичным делом, а не таин-

ственною магиею, как в новейшие времена. Сократ преподавал свое живое учение на площадях и улицах; толпами могли ходить афиняне в сады академии, чтобы внимать урокам высшей мудрости из уст божественного Платона... Причиною такого в высшей степени прекрасного и человеческого зрелища, *единственного*, какое когда-либо представляла собою народная жизнь, был национальный дух древней Эллады — первобытной родины изящной гуманности. Если в Афинах не было равенства состояний и даже равенства просвещения и образования, зато в них не было и *черни*, невежественной, грязной, покрытой лохмотьями, помышляющей только о материальном удовлетворении грубых потребностей тела, чуждой всякого чувства человеческого достоинства: масса афинского народонаселения состояла не из черни, а из народа. Образование греков было общественное, а потому и всеобщее, народное, а не исключительное, в пользу одних и невыгоду других сословий. Афиняне столь важным считали публичное воспитание детей, что когда, при нашествии Ксеркса, они принуждены были оставить свой город, и взрослые сели на суда, чтобы сражаться с неприятелем, а дети, жены и старцы удалились в Тризену, — то тризенцы, в числе других знаков своего радушия и участия к бедственному положению афинян, определили платить за их детей жалованье учителям. Удивительно ли, после этого, что Перикл, сбираясь говорить перед афинским народом, просил богов, чтобы никакое неприличное предмету или неблагозвучное слово не вырвалось из уст его; удивительно ли, что старая зеленщица афинская по выговору могла признать в ученом греке не-афинского уроженца? Удивительно ли, что афиняне были не только народом войны и гражданственности, но и народом-артистом, народом-художником, и что массы афинского народонаселения могли быть судиями и страстными любителями изящного. Когда, обвиняемый в растрате общественной казны на здания, Перикл погрозил заплатить свои деньги, но зато написать на зданиях свое имя, то народные толпы закричали единодушно, чтобы он не щадил казны на здания. Причиною всего этого была публичность, составлявшая основу гражданственной жизни греков. Оттого жизнь их отличается полнотою, многосторонностию и какою-то целостностию, так что религия была у них искусством, искусство — религиею, жречество было тесно слито с администрациею; воин во время мира учился мудрости, а мудрец, во время войны, сражался за отечество, художник был гражданином, а простолюдин не мог жить без театра. Не так как в новом мире, где ученый дичится света и боится запаху пороха, военный, как достоинством, хвалится безграмотностию и гордится невежеством, а художник поставляет себе за честь и обязанность жить вне современных интересов общества и за облаками не видеть земли, забыв, что облака не другое чтó, как пустой туман, рассеивающийся от лучей солнца! Да и как понятно после этого, что греки только себя считали людьми, а иностранцев считали варварами, и не хотели делиться правами даже с теми, у кого отец или мать не были чистой, беспримесной афинской крови.

Итак, литература греков, в полном значении слова, была выражением их сознания, следовательно, всей их жизни: религиозной, гражданственной, политической, умственной, нравственной, артистической, семейственной. История греческой литературы тесно и неразрывно связана с их государственною или политическою историею; тогда как история литературы новейших народов есть только история одной стороны существования каждого из них. Это оттого, что как в древнем мире все стихии общественной жизни были тесно и неразрывно связаны друг с другом и, взаимно проникая одна другую, образовывали собою прекрасное и живое единое целое, так в новом мире все общественные стихии действуют разъединенно и каждая самобытно и особно. Это распадение, представляющее собою столь печальное и грустное зрелище, особенно при сравнении его с светлым и прекрасным миром греческой жизни, было однако ж необходимо для того, чтобы стихии общественности, развиваясь отдельно, тем полнее, глубже и совершеннее разработались, а потом бы уже снова слились и образовали новое, целое и единое, которое будет тем выше мира греческой жизни, чем разъединеннее было в новом мире развитие отдельных стихий общественности. И начало этого нового единения мы видим уже и теперь: стена национальности между народами постепенно падает; дружественно и братски начинают они делиться духовными дарами своего национального исторического развития и постепенно сливаются в единое семейство человечества; наука мирится с жизнию, искусство проникается общественными интересами; ученый принимает участие в делах общественных и мирит кабинетную жизнь свою с жизнью светского салона; воин и купец не только ищут литературного образования, но не чуждаются и интересов науки, хода идей. Конечно, всё это еще только начало, и всё это преимущественно относится пока только к Франции, этой Эллады нового мира, отечества всемогущей прессы; но за началом всегда следует конец, и скоро, или еще и не скоро, но придет же время, когда в новом человечестве воскреснет древняя Греция, лучше и прекраснее, чем была она: Греция, прошедшая через христианство, победившая климаты, природу, пространство и время, вполне покорившая духу своему царство материи.

Книгопечатание есть публичность новейших народов, фокус, сосредоточивающий в себе светлые лучи народного сознания. Но, как мы уже сказали выше, у новейших народов, несмотря на усиливающиеся со дня на день успехи книгопечатания, литература всё еще остается только одною из многих сторон сознания, а не полным его выражением, как в Греции. В самых образованнейших государствах Европы книгопечатание всё еще более или менее остается чем-то в роде кабалистики, темные таинства которой открыты только для одной, сравнительно с массою целого народонаселения, весьма малой части: большинство, нигде не лишенное благодетельного влияния цивилизации, тем не менее везде коснеет в диком невежестве, которое сильно заставляет сомневаться в чрезвычайных будто бы в настоящее время успехах человечества. Сама литература у новей-

ших народов раздроблена на множество отраслей, так что знакомый с одною почитает себя в праве не знать других. Впрочем, это нисколько не отрицает существования литератур, в полном значении этого слова, у новейших народов; ибо хотя большинство и массы не пользуются у них, как это было в древней Греции, дарами национального духа, которого они сами источник и почва, однако внимательный взор легко открывает в литературах новейших народов живое историческое развитие духа тех самых масс, которые, в своем невежестве, и не подозревают существования литературы, выразившей сущность их же собственного нравственного существования. И потому литературы новейших народов представляют собою картину исторически развившегося народного духа, где каждое отдельное явление вышло из предшествовавшего и произвело, в свою очередь, последующее, где ничего не являлось случайно, особно, но всё связано в единый живой организм.

Мы сказали, что литература есть сознание народа, исторически выражающееся в словесных произведениях его ума и фантазии. Историю может иметь только то̀, что̀ органически развивается, имея точкою отправления зародыш, зерно национального духа народа (субстанцию), выходя из предыдущего и производя последующее. Развиваться же органически может только то̀, что̀ в самом себе заключает собственное свое содержание, подобно зерну, заключающему в себе, как возможность, жизнь и форму будущего растения, а потому и одаренному жизненностию, которая, при выполнении необходимых условий — почвы, воздуха, света, влажности, тотчас же принимается за отправление своих функций, превращая зерно в стебель, стебель в ствол с ветвями и листьями, с цветом и плодом. Вследствие этого, литературу могут иметь только те народы, в национальном развитии которых выразилось развитие человечества и которым, следовательно, миродержавные судьбы предоставили высокую роль представителей человечества в великой драме всемирной истории. И потому-то из древних народов только у греков и римлян была своя литература, которой высокое значение не утратилось до сих пор, но, как драгоценное наследие, перешло к новым народам и послужило к развитию их общественной, ученой и литературной жизни. Причиною этому — богатое содержанием субстанциальное зерно духовной жизни греков: в этом зерне заключалась плодородная идея, из которой развилась вся история, а следовательно, и литература этого народа. Идея эта была общечеловеческая в греческой форме, а потому и греческая литература, отслуживши грекам, не умерла вместе с ними, но перешла в общее достояние народов, в лице которых, после греков, стало выражаться человечество. Литература римлян не имеет такого высокого значения в сфере искусства, как литература греческая; лучшее и величайшее произведение римлян был *кодекс* Юстиниана — плод исторического развития римской жизни. И однако ж зерно национального духа римлян, развившееся в «вечный город», оцивилизовавшее весь древний мир и давшее новое направление цивилизации новейшего

мира, заключает в себе такое великое, всемирно-историческое и общечеловеческое значение, что, ради его, латинская литература, поэтическая и историческая, возросшая, так сказать, на могиле римской жизни, доселе уважается почти наравне с греческою. И чем общечеловечественнее оплодотворяющая жизнь народа субстанциальная идея, чем более народ выражает своею жизнию человечество и чем более имеет влияния на его судьбы, — тем более литература такого народа подходит под значение литературы вообще, тем она выше и важнее. И наоборот, чем меньше источник духовной жизни народа, чем отдельнее судьба народа от судеб человечества, — тем ограниченнее значение его литературы, тем менее — она литература. И потому-то гораздо более таких народов, которых литературы или незначительны или у которых вовсе нет литературы, чем народов, которых литературы значительны или которые имеют какую-либо литературу.

Говоря о литературе, мы преимущественно разумеем *изящную литературу* — круг произведений поэтических, художественных. Сюда, для полноты слова «литература», могут относиться такие словесные произведения, которые, принадлежа к сфере ученой, как история, или имея своим источником определенную практическую цель, как ораторские речи, тем не менее составляют собою предмет живого общего интереса и требуют, для своего выражения, более или менее художественной формы, а от людей, посвящающих себя такого рода деятельности, более или менее художественного таланта. Таким образом, творения Геродота, Фукидита, Тацита, ученые по своему содержанию, в то же время суть и изящные произведения, по искусству их концепции и изложения. О речах Демосфена и Цицерона нечего и говорить: хотя красноречие и не вполне искусство, как поэзия, потому что оно имеет определенную, чисто практическую цель и опирается на диалектику, а не на творчество, но все же оно — искусство, потому что требует от импровизации художественности в выражении, а от оратора — таланта и вдохновения.

С этой точки зрения литература и словесность представляются в новых отношениях различия между собою. Поэзия, не возвысившаяся на степень искусства, художества, принадлежит к области словесности, а не литературы. Такая поэзия называется *народною*. Она выражает собою сознание народа, еще не вышедшее из пелен непосредственного, бессознательного созерцания. В произведениях народной поэзии еще нет мысли, а есть только темное стремление к мысли, ее предощущение, предчувствие. И потому произведения народной поэзии не могут возвыситься до художественной формы, в которую может только воплощаться развившееся до *идеи* созерцание. Вследствие этого, народная поэзия одного народа мало и невполне доступна другому: на ней лежит печать исключительной особности. Сфера народной поэзии не обширна и не многосложна: пословица, поговорка, парабола, басня, песня, сказка, легенда — эти первые проявления сознания младенческих обществ — вот всё, что

заключает в себе поэзия, которую называют народною, естественною или непосредственною и которую еще можно назвать поэтическою словесностию народа. Если субстанциальное зерно духовной жизни народа попадает на историческую почву и получает возможность развиться из самого себя, — тогда *естественная* поэзия народа перерождается в *художественную*, его словесность в *литературу*, и первая остается преимущественно на долю низших, необразованных классов народа, никогда не умирая в его устах, а вторая делается исключительным достоянием высших, образованных классов народа. Когда наступает период исторической и критической разработки литературы, естественная или народная поэзия, т. е. словесность, становится предметом изучения для ученых и литераторов, а через них делается известною и читающей публике и более или менее интересует ее своими наивными произведениями. Художественная же поэзия только разве через театр бывает более или менее доступна низшим классам народа. Если содержание жизни народа лишено общечеловеческого значения, так что без искусственного и насильственного отрицания своей национальности и своего исторического развития, в пользу цивилизации народов, представляющих в лице своем человечество, он не может возвыситься до значения всемирно-исторического народа: то из естественной поэзии такого народа не может развиться художественная, а из его словесности—литература. Тогда словесность такого народа остается исключительным достоянием простонародья, а для образованных классов создается подражательная литература, господствующая до тех пор, пока чужеземные элементы не проникнут национальных и, вследствие этого, не возникнет наконец литература самобытная. В последнем случае, народная поэзия вновь обращает на себя внимание образованных классов и, по духу реакции, делается предметом подражания даже со стороны истинных художников; но скоро узнают, что из нее немного выжмешь, и отводят ей укромное место в истории отечественного слова, отдельно и без связи с историею собственно литературы. Так было, как увидим ниже, с народною поэзиею в России.

Произведения словесности, непосредственно выходя из духа народа, носят на себе общий отпечаток этого духа и в содержании и в форме: этим одним и ограничиваются их отношения и связь между собою. Ни одно из них не имеет влияния на другое, ни одно не бывает следствием другого; они являются отдельно, разрозненно, и для них, следовательно, нет истории. Память народа хранит их также отрывочно, не зная их числа, многие из них изменяя, другие забывая совсем. Из этого общего правила должна быть исключена только греческая народная поэзия, в первых проявлениях которой виден зародыш, из которого впоследствии развилась вся греческая литература. Глубокие философские идеи скрыты в гимнах поэтов доомировского времени, и эти гимны приписываются известным именам, а не безличному лицу народа. Оттого и самая форма первых проблесков возникавшего народного сознания в греческой поэзии

не чужда некоторой художественности, хотя в то же время их содержание и исполнено символизма. И потому у греков почти не было ни народной поэзии, ни словесности в том смысле, как мы понимаем эти слова; но была художественная поэзия и литература. Их литература, с самого начала ее, теряющегося во мраке времен, была национальною, а не народною, потому что в Греции народ никогда не составлял особенного государства в государстве, никогда не был *чернью*, и творения Омира и трагиков точно так же существовали и для него, как и для высших сословий. В греческой литературе нет резкой черты, которая бы отделяла их младенческую, естественную поэзию от художественной; напротив, в ней всё вытекает одно из другого, подобно реке, становясь в своем течении всё шире и шире... Хотя некоторые из новейших литератур тоже связаны с своею естественною поэзиею и развились из нее, однако ж эта связь в них далеко не так тесна, как в греческой. Если песня, романс и баллада — эти чисто народные произведения Европы средних веков были началом и источником художественной лирической поэзии в Европе, — то всё же между каким-нибудь Байроном, Гёте и Шиллером едва ли есть так много общего с менестрелями, трубадурами, труверами и бардами, как много общего в гимнах, приписываемых Липу, Музею и Орфею, с позднейшими гимнами Изиода и Омира, с «Илиадою» и трагиками. Если испанская и английская драма развились из мистерий средних веков, как греческая из вакхических праздников, то всё же нет ничего общего между этими мистериями и драмами Шекспира и, по крайней мере, очень немного общего между этими мистериями и драмами Лопеца-де-Веги и Кальдерона, не говоря уже о французской трагедии, которая, вследствие ошибочного подражания греческой, пошла совершенно другою дорогою.

Письменность служит, хотя и не всегда, естественным переходом от словесности к литературе; ею иногда как бы оканчивается словесность и начинается литература. Письменность оказывает великую услугу словесным произведениям народа, освобождая их от непосредственной принадлежности лицам и избавляя от опасности погибнуть навсегда с лицами, вследствие разных случайностей. Но эта услуга не полная, потому что рукопись также, в свою очередь, подвержена влиянию случайностей: может сгореть, потонуть, сгнить, затеряться. «Слово о Полку Игореве» дошло до нас в единственном списке, и то искаженном местами до бессмыслицы. А кто поручится, что древняя Русь не имела и других поэм вроде «Слова о Полку Игореве», которых не сохранила для нас письменность? Сколько погибло памятников древней литературы Греции и Рима.

У народов, не игравших всемирно-исторической роли, письменность мало или почти никаких услуг не оказала поэзии, как мы уже говорили об этом выше. Так, до нас дошли только те из русских песен, которые сохранились в памяти народа, хотя и измененные временем. Но совсем другую роль играла письменность у народов, которые своею жизнию выразили движение всемирно-исторического духа. Так, например, когда монархия Александра Ма-

кедонского рушилась, мир греческой жизни уже отцвел, и свиток рукописи заглушил собою живое изустное слово: тогда явилась письменная литература, образовавшая нечто целое и единое соединением в себе произведений так называемой «Александрийской» или «Неоплатонической школы». Так, впоследствии, творения отцов церкви христианской всегда образовывали собою, и на Востоке и на Западе, отдельную литературу, которой развитие совершилось в связи и последовательности и которой история тесно связана с историею человечества в ту великую эпоху.

Существенное и главное различие между «словесностию» и «литературою» состоит в том, что в «словесности» преобладающим интересом является *язык*, как материал всякого словесного произведения; а в «литературе» самостоятельный интерес языка исчезает, подчиняясь другому, высшему интересу — *содержанию*, которое в литературе является преобладающим и самостоятельным интересом. И потому, если может быть история словесности, так это в смысле истории развития языка в словесных произведениях народа, без отношения к их содержанию. А оттого «словесность» и принимается в смысле науки, и можно сказать: «учиться словесности». В этом отношении, словесность соприкасается в своем значении с *филологиею*. Но литературе нельзя *учиться*, а можно только *изучать* литературу. Словесные произведения могут рассматриваться со стороны этимологии, графики, лексикографии, грамматики, стилистики. Словесные произведения народа могут разделяться по содержанию только внешним образом, чтобы поэтические памятники не смешивать с летописями и памятниками духовной, юридической словесности; но главное и существенное их разделение бывает по эпохам, в которых совершились изменения, испытанные языком в его развитии во времени. Когда же словесные произведения рассматриваются со стороны их содержания, мимо интереса языка, тогда они совершенно выходят из сферы словесности и поступают в ведение той науки, к которой относится их содержание: так, например, произведения духовного содержания отходят тогда к церковной истории, летописи и хроники к политической истории, памятники законодательства, судебные и т. п. к истории права, и т. д. Вообще словесность не разборчива: она принимает в себя равно и худое и хорошее, и посредственное и превосходное, лишь бы оно выразилось в слове. Литература исключает из себя всё случайное и признает своими произведениями только то̀, в чем положительно или отрицательно выразилось диалектическое движение развивающейся во времени идеи. Поэтому к литературе относятся даже и такие произведения, в которых видно уклонение от здравого вкуса и основных законов творчества, если только это уклонение было не случайное, но или выразило собою, необходимо, вследствие глубоких исторических причин, родившееся заблуждение общества или и целого человечества (как, например, псевдо-классическая поэзия во Франции XVII и XVIII веков и морально-романическая школа в Англии XVIII века, школа Фильдинга и Ричардсона), или необходимый переход

от старого к новому (как, например, неистовые произведения новейшей романтической школы). Напротив того, литература исключает из себя даже ознаменованные бо́льшею или меньшею степенью таланта произведения, если только они, не принадлежа к высшим явлениям в сфере искусства, в то же время не выражают собою духа времени, его господствующей идеи, а потому и лишены всякого исторического значения. В область литературы входят только родовые типические явления, которые фактически осуществили собою моменты исторического развития. И потому всякая литература имеет свою историю, тогда как словесность может иметь только библиографию. Задача всякой *истории* состоит в том, чтобы подвести многоразличие частных явлений под общее значение, открыть в многоразличии частных явлений органическую связь, взаимодействие и отношения и проследить в последовательности многоразличных явлений развитие живой идеи, составляющей их душу. Задача *библиографии* состоит только в том, чтобы *описать* каждое из данных произведений словесности, по его содержанию, форме, особенностям. Библиография говорит просто: такая-то рукопись или книга заключает в себе то̀-то и то̀-то, принадлежит она к такому-то веку, писана на пергаменте или на бумаге, уставом, столбцами или печатана таким-то шрифтом, в такую-то долю листа, и т. п. Если библиография соблюдает какой-нибудь порядок, то всегда внешний, для удобства употребления, а не по требованию сущности предмета; она классифицирует рукописи и книги, как классифицируют их каталоги и реестры. Поэтому произведения словесности суть как бы тени, являющиеся на заклинания магика; произведения литературы — живые, всем известные и для всех равно-доступные лица, с определенными именами. Лаборатория словесности — келья монаха, уединение мудреца, зала пиршества, темный лес, зеленые дубравы и широкие поля; оттуда выходили все произведения ее — хроники, летописи, поучения, легенды, песни, сказки и т. п. Лаборатория литературы — общество с его интересами и жизнию. Словесность лишена арены: она может интересовать только любознательных ученых, тружеников науки, книжников, литераторов, которые одни только и могут ею заниматься. Литература имеет определенную арену в книге, журнале, театре, трибуне; она сама есть род сцены, на которой разыгрывается драма перед лицом многочисленного собрания, изъявляющего рукоплесканиями и кликами свое участие и восторг.

Письменность есть средство равно и для словесности и для литературы, сохраняя произведения первой и выражая собою движение последней. Если в письменности выражается дух эпохи и она принимает характер не только догматический, но и полемический, тогда она бывает литературою или, по крайней мере, служит переходом от словесности к литературе. Разумеется, это бывает только у народов, стоящих во главе человечества, и притом в самые жизненные эпохи своего исторического существования. Так было, как сказали мы выше, в первые века христианской церкви, во время расколов и соборов; так было в западной Европе средних веков, где из богослов-

ской полемики образовалась диалектика, логика и метафизика. Но письменность во всяком случае представляет для развития литературы слишком тощую почву и ограниченную сферу, и без книгопечатания новейшая литература навсегда бы могла остаться слабым растением, поддерживающимся искусственными средствами. С другой стороны, не должно забывать, что у народа, лишенного духа всемирно-исторической жизни, и книгопечетание не родит литературы: будут книги и, пожалуй, в огромном количестве, но литературы все-таки не будет.

Выше сказали мы, что «литература есть выражение умственного существования (сознания) народа в его словесных произведениях». Каждый народ живет своею жизнию, а как жить не значит только родиться, есть пить и умирать, но и мыслить, знать, — то, следовательно, каждый народ живет и своим сознанием, которое есть не что̀ иное, как одна из многих сторон сознающего себя общечеловеческого духа. Особенность сознания, принадлежащего одному народу и отличающего его от всех других народов, состоит в его миросозерцании, в том инстинктивном внутреннем взгляде на мир, с которым он, так сказать, родится, как с непосредственным и только одному ему присущным откровением истины, и который есть его самодвижительная сила, жизнь и значение. Миросозерцание народа, — это та умственная призма, с одним или несколькими первосущными цветами радуги, сквозь которую он созерцает тайну бытия всего сущего. Народ есть идеальная личность, у которой, подобно каждому отдельному человеку, своя особенная натура, свой темперамент, свой характер, словом своя *субстанция* (слово, которого значение далеко не вполне может быть выражено словом *сущность*). Почему у того или другого народа именно такая, а не этакая субстанция, — этого так же невозможно объяснить, как и того, почему один человек родится с способностию к живописи, а не к музыке, другой — к математике, а не к военному искусству, и т. д. Правда, на образование субстанции народа имеют бо̀льшее или меньшее влияние географические, климатические и исторические обстоятельства; но тем не менее очевидно, что первая и главная причина субстанции всякого народа, как и всякого человека, есть физиологическая, составляющая непроницаемую тайну непосредственно-творящей природы. Субстанция, в свою очередь, есть прямой и непосредственный источник миросозерцания народа. Из миросозерцания народа возникает животворная идея; развитие этой идеи в живой практической деятельности составляет историческую жизнь народа. Движительным развитием этой идеи народ живет; ею он и силен, и крепок, и могущ, так что когда эта идея совершит полный круг своего развития — животворный источник народной жизни иссякнет, народ теряет свою энергию и начинает существовать только внешним образом, пока какой-нибудь внешний же толчок не прекратит его призрачного существования. Так кончилось существование Греции и Рима, когда первая изжила всю свою религиозно-мифическую и эстетически-гражданственную жизнь, а второй утратил энтузиазм республиканской доблести. Миросозер-

цание, а следовательно, и субстанциальная идея народа проявляется в его религии, в его гражданственности, в его искусстве и знании. Уловить миросозерцание какого бы то ни было народа в краткое и удовлетворительное определение чрезвычайно трудно; довольно указать на его присутствие в многоразличных проявлениях народного сознания. В Индии, напр., издревле до наших времен царствует пантеистическое миросозерцание, и бог понят, как вечно-производящая и вечно-разрушающая сила природы. Для индийца каждое явление природы есть воплощение Брамы, и потому для него всё в природе выше человека, и он набожно хранит жизнь всякого животного, хотя бы то было насекомое, и небрежет о своей собственной и своих ближних. Погружаться в созерцание совершенств Брамы, исчезать в восторженном блаженстве этого пиэтистического созерцания и духом и плотью — цель жизни индийца. И потому-то в Индии в таком употреблении добровольно терзать свою плоть физическими муками, бросаться под колеса гигантского истукана, сожигаться на кострах и т. п. Это миросозерцание отразилось и в искусстве индийском. Неопределенное божество, подавляющее бедного человека своим всесокрушающим величием, не могло выразиться иначе, как в храмах колоссальных, подобно горам, в гигантских и уродливых истуканах. То же явление повторилось и в литературе: «Махабгарата» и «Рамаяна» по их внешней форме огромны, нестройны, завалены эпизодами; по содержанию, исполнены присутствием божества, производящего и разрушающего, и человек в них с безусловным самоотвержением поглощается в деспотической воле этого страшного божества, из-под бесчисленных образов которого всегда выглядывает обоготворенная материя вселенной. В Персии это пантеистическое божество отрешилось от всякой образности, из царства видимой природы перешло в царство духов (самодействующих и первосущных сил природы) и распалось на двойственное и враждебное себе самому понятие добра и зла. В племенах семических божество, отрешившись от всякой образности, явилось бесплотною и отвлеченною идеею *всесущности* — безличною индивидуальностию. Это миросозерцание перешло впоследствии и в мугаммеданство. Но, несмотря на свою духовность, оно есть тот же индийский пантеизм, только на высшей степени своего развития. В Египте видна борьба природы с человеком: египетское ваяние коснулось и человека, но этот человек лишен жизни, связан и блещет только мертвою правильностию черт лица. Часто он является там неотделенным от животного, и в сфинксе выразилось торжество египетской фантазии, не могшей ни оторваться от животного, ни возвыситься до человека. В Греции, в лице мифического Эдипа, человек победил сфинкса, разгадав его загадку, смысл которой был — «человек», и в разгадке которой выразилось самосознание человека: Сфинкс, от стыда и досады, бросился в море, а человек остался царем на земле. И потому, если грек очеловечил божество, выражавшееся на Востоке только в животных образах, то и обожествил человека — и это не в одном изяществе благородных форм его тела, но и в духовном стремлении

это к истинному, прекрасному, доблестному, которое, по понятию грека, было божественным, хотя в нем и отразилась его же собственная человеческая сущность. Итак, по созерцанию эллина, божественное внешнего человека состояло в *красоте*, а божественное внутреннего человека состояло в *героизме*, в смысле борьбы долга с роком, — и там, где победа оставалась за человеком, человек делался выразителем и представителем божественного, а где человеческая личность побеждалась страстью и эгоизмом, там *божественное* являлось торжествующим в трагической катастрофе падшей нравственно личности. Во всем, и в природе, и в духе человека, и в религии, и в гражданственности, и в искусстве, грек искал и находил — божественное и упивался им в блаженном созерцании. Цель жизни для грека было — наслаждение, заключавшееся в одном божественном. И потому у грека самая чувственность была обожествлена чувством красоты и изящества, которые тесно были соединены в его созерцании с чувством нравственного. Жрец ли, воин ли, администратор ли, мудрец ли, художник ли, гость ли на пиру: грек везде священнодействовал, везде был актером, который берет себе роль, чтобы, слившись с страданием и блаженством героя драмы, насладиться и своим с ним единством, и своею от него особностию в одно и то же время. Вот это-то *миросозерцание* и лежит в основе каждого художественного произведения греческого, а следовательно, и в греческой литературе, лежит в их основе, как мысль затаенная, но тем не менее ясная и ощутительная, как национальный мотив, по которому узнают музыку того или другого народа во всех его песнях. И это-то миросозерцание и составляет то̀ вечное и непреходящее, то̀ божественное греческой литературы, которое и сделало ее общим достоянием человечества, несмотря на изменение нравов и понятий, в течение тысячелетий, которое пережило эмпирическое существование греков и умрет только с человечеством, если человечество может умереть. В греческом миросозерцании мы видим торжество развития древнего мира, видим в ней цветом то́, что́ в Индии было корнем, в Египте стеблем и листьями. По этому самому даже искусство и литература индийцев имеют всемирно-историческое значение, как выражение ступени всемирно-исторического развития. Египтяне оставили памятники своего интеллектуального существования преимущественно в зодчестве и ваянии, в громадной нескладности и животных типах которых выразилось окончательное обожествление природы и порывание к идее человека. И потому египетское искусство тоже имеет всемирно-историческое значение. Но несравненно выше их всемирно-историческое значение греческого искусства и греческой литературы, в которых всё, что̀ в других древних народах проявлялось неопределенно, разрозненно, чудовищно, явилось определенно, полно и изящно.

Пантеистическое миросозерцание, отправившееся от Индии, через Персию, к семическим племенам и принявшее отвлеченно-духовный характер, миновало Грецию и перешло в Европу средних веков, преображенное христианством; а в Азии преобразовалось в маго

метанство. Нет нужды доказывать, что священная литература евреев имеет всемирно-историческое значение; но должно сказать, что поэзия восточных народов как до исламизма, так и во время его владычества, имеет свое всемирно-историческое значение в той мере, в какой выражается в ней пантеистическое миросозерцание. В Европе новых времен, по исходе средних веков, гений Востока, развивавшийся мимо Греции, снова встретился с древне-европейским миром, через знакомство с литературами Греции и Рима.

У римлян, как у народа, по преимуществу практически-деятельного, не могло развиться ни самостоятельной поэзии, ни самобытной литературы: литература их есть подражание греческой и явилась у них при крутом повороте римской жизни к упадку и гипению. Латинская литература преимущественно заключается в речах ораторов и в исторических творениях, которых характер более риторический, как оно и должно было быть у народа общественного, где красноречие имело характер судебный и политический. Истинная латинская литература, т. е. национальная и самобытная латинская литература, заключается в Таците и сатириках, из которых главнейший — Ювенал. Эта литература, явившаяся в эпоху крайнего разложения стихий общественной жизни римлян, имеет высокое значение высшего нравственного суда над сгнившим в разврате обществом, что̀ и дает ей по преимуществу всемирно-историческое, а следовательно, и никогда не умирающее значение. Литература же великого и цветущего Рима преимущественно заключается в его законодательстве.

На позорище нового мира три нации представляют в своем лице современное нам человечество — Франция, Германия и Англия. Прежде них вышедшая на поприще всемирно-исторической деятельности, Италия уже как бы умерла в настоящее время и в летаргическом усыплении, с тоскою, тщетно ожидает своего возрождения для будущего. Мы говорим — не о политическом, а о нравственном, духовном существовании народов. Италия, по разрушении Рима варварами, никогда не играла сколько-нибудь значительной роли в политическом мире и только хитростию отделывалась от многочисленных врагов, и с севера и с юга беспрестанно наводнявших собою ее прекрасную почву. Германия и теперь не одно государство, не один народ, а множество государств и народов, и в политическом мире не Германия, а Пруссия и Австрия играют теперь первостепенные роли. Но предмет нашего исследования — не Пруссия, и еще менее Австрия, а Германия, или, лучше сказать, дух германского племени, его нравственное, а не политическое владычество в современном мире. И вот, в этом-то отношении, Италия — страна мертвая в наше время. А какую блестящую роль играла она еще в то время, когда вся остальная Европа была погружена во мраке варварства! Еще тогда в ней была уже цивилизация — отблеск наследованной ею классической цивилизации, утонченность нравов, наука и искусство. В XIII и XIV столетиях, как мы уже говорим об этом выше, Италия имела уже Данта, Петрарку и Боккачио; в XVI—Ариоста

и Тасса; но не этим только ограничивалось владычество Италии в сфере искусства: Италия — отечество зодчества, живописи, скульптуры, музыки. Нет никакой нужды приводить здесь имена ее великих художников: они так известны всем. Итальянец, это — или артист или диллетант уже по самой натуре своей; он родится или артистом, или диллетантом. Гондольер, в Италии, поет октавы Тасса, народ аплодирует при появлении на улице какого-нибудь знаменитого маэстро. Путешественники всех стран не могут не удивляться правильной и благородной красоте римского простонародья, искусству римского крестьянина драпироваться своим бедным плащом и принимать живописные позы во всех его положениях. Земля священных развалин, почва, усеянная памятниками и обломками древнего искусства, царство благодатной и роскошной природы, вся прелесть, вся наслаждение, вся восторг и вдохновение, — поэтическая, живописная и певучая Италия, в артистическом отношении, была наследницею древней Греции. Она царила в области изящного, в области вкуса. Что было этому причиною, если не субстанция народа? Скажут: это направление произвели обстоятельства, вид памятников древнего искусства, непосредственное наследие древней цивилизации. Но почему же римляне, ограбившие Грецию произведениями ее искусства, почему они, несмотря на то, попрежнему остались народом без эстетического вкуса, без всякой способности к творчеству, потому что все, даже позднейшие произведения древнего резца, уже ознаменованные признаками упадка искусства, были делом рук греков, приезжавших или переселявшихся в Рим? Чтобы Италия сделалась отчизною искусств, римской крови нужно было возродиться через смешение с кровию готфов и лонгобардов...

Другая роль в человечестве суждена французам, немцам и англичанам — этим трем национальностям, идущим теперь во главе человечества. Германия и Франция представляют собою два противоположные полюса, две противоположные крайние стороны духа человеческого: первая, вся — мысль, вся — созерцание, вся — знание, вся—мышление; вторая, вся—страсть, вся—движение, вся—деятельность, вся — жизнь. Германия понимает (созерцает) природу и человека, словом — действительность, понимает ее не иначе, как предмет для сознания, — и отсюда мыслительно-созерцательный, субъективно-идеальный, восторженно-аскетический, отвлеченно-ученый характер ее искусства и науки. Оттого и само искусство ее не что̀ иное, как параллель философии, как особенная форма созерцательного мышления, и оттого же и всемирно-исторический характер произведений ее литературы — и науки и поэзии. Отсюда же проистекает и яркая противоположность между высоким, всемирно-историческим значением немцев в науке и искусстве и их пошлостию в гражданском и семейственном быту. Франция, напротив, понимает жизнь как жизнь, а мысль, как деятельность, как развитие общественности, как приложение к обществу всех успехов науки и искусства. Для немца наука и искусство — сами себе цель, самостоятельная и священная сфера, которую значило бы профанировать, внося в нее что-нибудь от

мира или требуя от нее вмешательства в дела жизни; для француза наука и искусство — средства для общественного развития, для отрешения личности человеческой от тяготящих и унижающих ее оков предания и временных (а не вечных) общественных отношений. И вот причина, почему литература французская имеет такое огромное влияние на все образованные и даже полуобразованные народы мира; вот почему даже ее летучие, эфемерные произведения пользуются такою всеобщностию, такою повсюдною известностию. Немец бьется только из того, чтобы понять истину, а поймут ли его самого,— об этом он мало заботится; он пишет для тружеников истины, готовых добиваться ее в поте лица, для ученых; людей просто, общества он и знать не хочет. Отсюда туманность, неуклюжесть и часто педантизм немецкого способа писать и выражаться. Француз, по преимуществу человек общительный и общественный, исполненный симпатии к людям и обществу, прежде всего заботится о том, чтобы его поняли все, и скорее решится пожертвовать глубокостию мысли, лишь бы только быть понятым, нежели заслужить упрек в темноте изложения, оставаясь глубокомысленным. Оттого немцы из самых популярных предметов умеют сделать род элевзинских таинств; а французы из самых отвлеченных и сухих предметов умеют сделать общедоступный и увлекательный предмет знания. Положите немца в тиски, — ему и в них будет хорошо, если он поймет их механизм и переведет их значение на язык науки; французу всегда тесно и на просторе, потому что для него жить значит беспрестанно расширять горизонт жизни. Немец сознает действительность; француз творит ее. Немец любит знание о человеке; француз любит человека. Особенность каждого из народов резко выражается в их литературе, и эта-то особенность и дает литературе каждого из них всемирно-историческое значение. Примирение и взаимное проникновение немецкого и французского элементов, если оно произойдет, как и должно ожидать этого, никогда не изгладит ни особенности, ни самостоятельности той и другой литературы, но придаст им еще бо́льшее всемирно-историческое значение и будет истинным торжеством для человечества.

Гораздо труднее характеризовать и определить всемирно-историческое значение английской нации и ее литературы. Английская национальность доселе представляет собою зрелище самых поразительных противоположностей. Всегда живя и действуя вне человечества, погруженная в свой национальный эгоизм, Англия тем не менее служит человечеству, заботясь только о собственных выгодах на чужой счет. Распространяя свою всемирную торговлю, а для этого распространяя свои завоевания на всем земном шаре, она по всему лицу его разносит семена европейской цивилизации. Опередивши всю Европу в общественных учреждениях, на совершенно новых основаниях, Англия, в то же время, упорно держится феодальных форм и чтит букву закона, потерявшего смысл и давно замененного другим. Политическое и религиозное ханжество англичане считают своею обязанностию, своею добродетелью, потому что она

им полезна, как опора их statu quo.* Нигде индивидуальная, личная свобода не доведена до таких безграничных размеров, и нигде так не сжата, так не стеснена общественная свобода, как в Англии. Нигде нет ни такого чудовищного богатства, ни такой чудовищной нищеты, как в Англии. Нигде так не прочны общественные основы, как в Англии, и нигде, как в ней же, не находятся они в такой опасности ежеминутно разрушиться, подобно чересчур крепко натянутым струнам инструмента, ежеминутно готовым лопнуть. Народ по преимуществу практический, промышленный, торговый, мануфактурный, словом утилитарный, англичане сильны в положительных науках, особенно в их применении к практике; философия же и вообще все умозрительные знания находятся в Англии в самом жалком положении[16]. Но плохие и ничтожные мыслители, англичане обладают такою художественною литературою, которую скорее можно поставить выше, нежели ниже, всякой другой европейской литературы. Что же, какая же сторона английской национальности преимущественно отразилась в английской литературе? Трудно сказать это. Читая Шекспира и Вальтер Скотта, видишь, что такие поэты могли явиться только в стране, которая развилась под влиянием страшных политических бурь, и еще более внутренних, чем внешних; в стране общественной и практической, чуждой всякого фантастического и созерцательного направления, диаметрально-противоположной восторженно-идеальной Германии, и в то же время родственной ей по глубине своего духа. Читая Байрона, видишь в нем поэта глубоко лирического, глубоко субъективного, а в его поэзии энергическое отрицание английской действительности; и в то же время, в Байроне все-таки нельзя не видеть англичанина и притом лорда, хотя, вместе с тем, и демократа[17]. Страна всеобщего тартюфства, Англия имела историка Гиббона. Сколько противоречий! Но из этих-то противоречий и вышел тот мрачный титанический юмор, который составляет характеристическую черту английской литературы, резко отличающую ее от всех других литератур. Англия— отечество юмора, который теперь более или менее привился ко всем европейским литературам и который составляет могущественнейшее орудие духа отрицания, разрушающего старое и приготовляющего новое. Английский юмор есть искупление национальной английской ограниченности в настоящем и залог ее будущего выхода из ограниченности [18].

Впрочем, всемирно-историческое значение литературы есть только высшая степень ее достоинства, но не есть необходимая принадлежность. Могут быть литературы и без всемирно-исторического значения, но органически развившиеся и имеющие свою историю. Только важность подобной литературы гораздо значительнее для того народа, которому она принадлежит, нежели для других народов. Всемирно-историческое значение литературы дает ей интерес общий, делает ее известною всем народам; тогда как круг влияния

* Сохранение существующего порядка. *Ред.*

и очевидность важности литературы, не имеющей всемирно-исторического значения, ограничивается пределами выражаемой ею национальности. Таковы литературы: шведская, голландская, польская, богемская. Они могут блестеть именами знаменитых талантов, но интересны они, более или менее, только именно произведениями этих талантов, а не совокупностью всех своих произведений. Так известны в Европе имена Эленшлегера, Тегнера, Мицкевича; сочинения их даже переводятся на иностранные языки; но зато, кроме этих писателей, более никто не известен за пределами своего отечества. Итак по одному знаменитому имени на каждую литературу! А между тем, в каждой из этих литератур есть много писателей даровитых и замечательных, хотя не столь знаменитых, как те, которых мы назвали; но влияние и значительность этих талантов важны только у себя дома. Они оказали услуги, может быть, весьма большие, своему языку, своей литературе, своему отечеству, но не человечеству, и потому их знает и чествует только их отечество; человечество же не хочет и не может их знать.

Но чтобы литература и для своего народа была выражением его сознания, его интеллектуальной жизни, — необходимо, чтоб она была в тесной связи с его историею и могла служить объяснением ей, необходимо, чтобы она развивалась органически и имела свою историю. Без этих условий, каково бы ни было количество книг на языке того или другого народа, — оно доказывает только то́, что у этого народа существует книгопечатание и процветают типографии; но совсем не то, чтобы у него была литература. Бо́льшее или меньшее число писателей, даже с замечательными дарованиями, также доказывает только то̀, что у народа есть люди, которые нашли свои причины и побуждения составлять и издавать в свет книги; но опять-таки совсем не то, чтобы у него была литература. Еще менее может служить доказательством существования литературы книжная торговля: она доказывает только существование в народе более или менее значительного числа грамотных людей, которым надобно же что-нибудь читать, хотя от скуки и для рассеяния, или по незнанию иностранных языков, или по особенной симпатии ко всему родному, отечественному. Подобными чисто внешними доводами нельзя доказать существования литературы у того или у другого народа. Правда, без книг, без писателей и без читателей невозможна никакая литература, как невозможен театр без сцены, без репертуара, без актеров и публики; но только одни книги, писатели и читатели еще не составляют собою литературы: ее производит дух народа, выражающийся в его истории, и потому литературу может иметь народ, существующий не эмпирически только, но и нравственно, духовно, развивающий своею жизнию какую-нибудь сторону общечеловеческого духа, словом, народ, который существует по праву, необходимо, а не случайно.

Было время, когда мы, русские, имели огромную литературу, которая не только не уступала ни одной из известных литератур древнего и нового мира, но и далеко превосходила и каждую из них

порознь и все вместе. Тредиаковский «полезными своими трудами приобрел себе бессмертную славу». Ломоносов был «Малерб наших стран и Пиндару подобен», кроме того,

> Чтó в Риме Цицерон и чтó Виргилий был,
> Тó он один в своем понятии вместил.

Сумароков «различных родов стихотворными и прозаическими сочинениями приобрел себе великую и бессмертную славу не только от россиян, но и от чужестранных академий и славнейших европейских писателей, и хотя первый он из россиян начал писать трагедию по всем правилам театрального искусства, но столько успел в оных, что заслужил название *северного Расина*; его еклоги равняются знающими людьми с виргилиевыми и поднесь еще остались неподражаемы; а притчи его почитаются сокровищем российского парнаса, и в сем роде стихотворения далеко превосходит он Федра и де ла Фонтена, славнейших в сем роде» [19]. Петров победил в своих одах Пиндара. Хераскову не нанесут вреда зоилы: Владимир и Иоанн покроют его щитом и проведут в храм бессмертия[20].

> Херасков наш Гомер, воспевший древни брани,
> России торжество, падение Казани [21].

Державин — северный Пиндар, Гораций и Анакреон, далеко превзошедший южных — Пиндара, Горация и Анакреона. Богданович, в своей «Душеньке», победил Лафонтена. Но мы бы долго не кончили, если бы стали исчислять всех русских поэтов и писателей, которые превзошли и победили поэтов и писателей всего мира. Так детски тешили свое самолюбие неразвившийся вкус и неопытная критика. Подобное направление общественного мнения в пользу русской литературы, впрочем, было более полезно, нежели вредно, потому что это невинное самообольщение рождало в пишущих людях охоту к литературным трудам, а в публике — охоту читать их литературные труды. В свое время это самообольщение начало проходить, потому что стали являться вольнодумцы, которые вооружились против незаслуженных и преувеличенных авторитетов. В своем месте мы покажем заслуги этих смельчаков. Но решительная потребность сознания значения и важности русской литературы, истинной оценки заслуг русских писателей, обнаружилась не более как лет десять назад тому. Вдруг, к изумлению одних, к оскорблению других, раздался смело предложенный вопрос: «есть ли русская литература»? существует ли русская литература?»[22] Разумеется, тот, кто первый предложил этот вопрос, тогда же решил его отрицательно, невольно увлекшись сомнением, которое им первым было высказано. И хотя отрицательное решение этого вопроса было ошибочно, однако оно принесло большую пользу, возбудивши споры *за и против* и заставивши всех не шутя подумать о том, о чем они так утвердительно говорили по привычке, и беспристрастнее рассмотреть слишком восторженно признанные заслуги писателей.

Результатом этих споров и исследований было сознательное признание существования русской литературы, но только в ее действительных размерах, в ее действительной важности. Но доселе такое признание существовало только как журнальное мнение, отрывочно и по временам высказывавшееся по разным случайным поводам, и более или менее отзывавшееся в публике; но еще не было предметом отдельного сочинения, в котором идеи были бы оправданы исторически-критическим изложением фактов литературы, а в фактах была бы прослежена оживляющая их идея. Вот задача, решение которой составляет содержание книги, которая, под именем «Критической истории русской литературы», предлагается теперь благосклонному вниманию читателя.

Несмотря на подражательность и ее неизбежный результат — риторизм русской литературы, от Ломоносова до Пушкина; несмотря на то̀, что и от Пушкина до настоящей минуты содержание русской литературы довольно скудно и большею частию состоит из идей, возникших и развившихся не на туземной почве; несмотря на то̀, что сумма произведений русской литературы, ознаменованных печатью сильного самобытного таланта и блистающих не относительными, а безусловными достоинствами, очень не велика; несмотря на то̀, что масса читающей русской публики ничтожна в сравнении с массою не читающей публики, что даже эта небольшая читающая публика разделяется и подразделяется на множество различных и дробных сторон, почти ничем не связанных одна с другою, и что самая высшая литературная публика у нас до сих пор состоит преимущественно из самих же литераторов, которые, в свою очередь, несмотря на их малочисленность, тоже разделяются на множество почти ничем не связанных между собою котерий, — несмотря на всё это, существование русской литературы есть факт, не подверженный никакому сомнению. Но действительность этого факта очевидна только тогда, когда на русскую литературу будут смотреть как на мир, хотя не большой, но существующий по своим собственным законам и развивающийся своим собственным путем. Оттого и могло родиться сомнение в существовании русской литературы, что на нее хотели смотреть, как, напр., на древне-греческую и латинскую и новейшую французскую литературы, сравнивали ее с ними, требовали от нее непременно тех же явлений, какими были ознаменованы эти литературы; и потому наших поэтов называли русскими Гомерами, Виргилиями, Пиндарами, Горациями, Анакреонами, Федрами, Лафонтенами, Расинами, потом—Шиллерами, Байронами и т. д. Начало и развитие русской литературы совершенно особенное, не имеющее себе примера ни в одной литературе мира, так же как и развитие русского народа. И вот здесь-то является, во всей своей очевидности, та истина, что литература есть выражение жизни своего народа и что история литературы тесно слита с историею народа. Всемирно-исторического значения русская литература никогда не имела и теперь иметь не может. Российская империя, созданная Петром Великим, имеет теперь всемирно-историче-

ское значение в политическом смысле, занимая почетное место между первостепенными державами Европы и оказывая могущественное влияние на весь политический мир. Но Россия, но народ русский находятся еще в одном из первых моментов процесса своего только что начинающегося развития; они не успели еще установиться и определиться, вырасти до самих себя — и потому не могут претендовать на умственное всемирно-историческое значение в современном человечестве. Что России готовится великое будущее, что русское племя носит в себе плодотворное зерно субстанциальной жизни, которое некогда должно развиться в величественное, широколиственное дерево, — такое предположение и теперь не чуждо достоверности; но в чем будет состоять это великое будущее, какое миросозерцание разовьется из субстанции русского народа, даже в чем именно состоит субстанция его духовной природы, — этого теперь определить нельзя, а фантазировать об этом и бесплодно и нелепо. Русский народ, в этом отношении, похож на гениального ребенка: его физиономия уже значительна и обещает много в будущем, но детским чертам его лица еще не достает определительности, и по ним еще нельзя сказать, по какой дороге и как именно пойдет это гениальное дитя, когда сделается взрослым человеком. И потому нам должно пока отказаться от всяких притязаний сравнивать и равнять русскую литературу с французскою, немецкою или английскою; — хотя, в то же время, нельзя сказать, чтобы мы вовсе лишены были права сравнивать, равнять (и даже иногда ставить выше) иные отдельные произведения нашей литературы тоже с отдельными произведениями других литератур; но в отношении чисто художественном, а не философско-историческом. Наша литература исполнена большого интереса, но только для нас, русских, потому что в ней выразилось наше собственное развитие, общественное и человеческое. Другими словами: наша литература имеет для нас великое значение не в одном эстетическом, но еще более в историческом значении.

Русская литература тем отличается от всех других литератур, что она не возникла самобытно и непосредственно из почвы народной жизни, но была результатом крутой общественной реформы, плодом искусственной пересадки. И потому она сперва была подражательною и риторическою, бедною содержанием, скудною жизнию. Если бы она навсегда осталась такою, она была бы не литературою, а книжничеством, и не заслуживала бы никакого внимания. Но в отношении к нашей литературе, может быть больше, нежели во всяком другом отношении, и обнаружилась вся плодовитость и жизненность искусственной реформы Петра Великого. Чтоб убедиться в этом, стóит только сравнить поэта Ломоносова с поэтом Пушкиным, сатирика Фонвизина с юмористическим поэтом Гоголем: какая бесконечная разница! Кажется, между этими людьми легли целые века, тогда как их едва разделяет одно столетие! И это развитие подражательной и риторической, школьной и книжной поэзии в самобытную и художественную, живую и доступную обще-

ству, совершилось постепенно, органически: Державин уже более поэт, нежели Ломоносов; Озеров более поэт, нежели Сумароков и Княжнин; за баснописцами даровитыми, но подражательными — Хемницером и Дмитриевым — является гениальный и народный баснописец Крылов; Карамзин, преобразовав ломоносовскую прозу, приближает ее к естественной русской речи и прививает к русской литературе элементы изящного французского публицизма, а Дмитриев роднит русскую поэзию с духом и манерою изящной светской поэзии французов, и оба они далеко опереживают своих предшественников в легкости языка и даже в поэтическом выражении стиха; Жуковский прививает к русской поэзии романтические элементы германской и английской поэзии; Батюшков вносит в русскую поэзию элементы пластически-художественного созерцания жизни и ее выражения, в духе древне-классической поэзии, — и оба они далеко опережают Карамзина и Дмитриева в фактуре стиха, не говоря уже о поэзии выражения. За ними, наконец, является Пушкин, поэт и художник по преимуществу, окончательно преобразовывает язык русской поэзии, возведя его на высочайшую степень художественности, — и с ним первым является в русской литературе искусство, как искусство, поэзия — как художественное творчество. В Пушкине вся предшествовавшая ему изящная литература русская; прежде, чем он стал самобытным и национальным поэтом-мастером, он был поклонником и учеником предшествовавших ему поэтов и всё сделанное ими усвоил в свою собственность, явивши красоты и достоинства, которых они не являли, и не повторивши их недостатков. И потому есть живая, органическая связь между Ломоносовым и Пушкиным, как между причиною и ее следствием. И вот эта-то живая, органическая последовательность развития русской литературы и дает ей столько же права называться «литературою», сколько и те яркие, даже великие, хотя немногие таланты, которыми она по справедливости может гордиться, и больше всего удостоверяет в ее существенном достоинстве в настоящее время и в ее способности приобрести некогда всемирно-историческое значение. Прежде русская литература подражала букве иностранной, учась словесному выражению; после она стала усвоять себе элементы различных национальностей Европы, и это усвоение, долженствующее обогатить и сделать ее многостороннею, еще и теперь продолжается и еще будет продолжаться. К особенным свойствам русского народа принадлежит его способность, проистекающая из его положения к Европе, усвоять себе всё чуждое, ничем не увлекаясь, ничему не покоряясь исключительно. Только в недавнее время началось сближение между собою французской и германской национальности, но и теперь еще так трудно для француза понять немца, а для немца — понять француза. Русский легко понимает обоих их и легко понимает, отчего так трудно им понять друг друга; но сам от этого не делается ни французом, ни немцем. Короче: русский человек еще не живет, а только запасается средствами на жизнь, беря их везде и всюду, где ни встретит, — и видно,

богата должна быть жизнь его в будущем, если для нее ему нужен такой огромный запас!

Очень понятно, отчего родился у нас вопрос: существует ли русская литература! Его произвели, с одной стороны, ребячество нашего литературного самообольщения, которое во всяком русском писателе хотело видеть то Гомера, то Пиндара; с другой стороны, односторонняя точка зрения на русскую литературу. Если смотреть только с художественной точки зрения на наших старых писателей, то не только какие-нибудь Сумароков Херасков и Петров, даже Ломоносов — мало того — сам Державин лишится почти всего своего значения и перестанет казаться не только великим, даже замечательным явлением в области русской поэзии. Но исключительно эстетическая точка зрения, как всякая односторонность, всегда доводит до ложных заключений: и потому, при суждении о литературе, кроме эстетической точки зрения, нужна еще и историческая. И вот с этой последней точки зрения, не только Державин — и Ломоносов получает великое значение в русской литературе, не только как писатель вообще, но и как поэт. Даже Сумароков, Херасков и Княжнин, которых так легко совершенно уничтожить с эстетической точки зрения, — с исторической, напротив, получают полное оправдание и являются, в русской литературе, именами замечательными и почтенными. Эти трудолюбивые люди, своею деятельностию, хотя и ошибочною, размножали на Руси книги, а через книги — читателей, распространяли в обществе охоту и страсть к благородным умственным наслаждениям литературою и театром, — и таким образом, мало-по-малу, приготовили для Карамзина возможность образовать в обществе публику для русской литературы. Несмотря на то, что эта публика еще и теперь слишком не многочисленна в сравнении с массою целого общества и тем более с массою всего народа, и что, при ее малочисленности, она поражает взор наблюдателя разнохарактерностию, пестротою и противоречием своих вкусов, понятий и требований, — не подлежит никакому сомнению, что у нас есть уже и публика, так же, как есть и литература. Это доказывается тем, что бездарность, мелочная талантливость и ложная оригинальность пользуются у нас только мгновенным, хотя иногда и сильным успехом, тогда как истинный талант, истинная гениальность скоро оцениваются, оказывают на публику огромное влияние и приобретают прочную известность, прочную славу. Пушкин, при своем появлении, был встречен и восторгом и негодованием, но первый скоро одержал верх, и скоро гениальность Пушкина безусловно была признана всем обществом. «Горе от ума» Грибоедова еще в рукописи было прочитано всею Россиею. Лермонтов при первом своем появлении на литературном поприще обратил на себя изумленные взоры всего общества и, несмотря на свою преждевременную кончину, остался во мнении публики великим поэтом. Но никто из русских писателей не возбуждал такого общего и такого энергического негодования, и никто из них с таким блеском и торжеством не победил его, как

Гоголь. Встреченный с энтузиазмом только немногими голосами, во всех остальных возбудил он ропот оскорбления и негодования, очень естественный и понятный по духу сочинений Гоголя и по отношению их к обществу; но — удивительное дело! — с равною жадностию был он читаем и перечитываем как своими почитателями, так и своими хулителями. Наконец истина взяла свое, и общественное мнение торжественно признало Гоголя великим национальным поэтом. Таких примеров, доказывающих, что всё истинное, всё живое скоро приобретает симпатию и признание русской публики, очень много.

Написать историю русской литературы, значит: показать, каким образом, как следствие общественной реформы, произведенной Петром Великим, началась она рабским подражанием иностранным образцам, принявши чисто риторический характер; ка́к потом, постепенно, стремилась к освобождению из формальности и риторизма и приобретению для себя жизненных элементов и самостоятельности; и ка́к, наконец, развилась до полной художественности и сделалась выражением жизни своего общества, стала русскою. Вместе с этим, должно показать, что русская литература положила у нас основание публичности и общественного мнения, была проводником в общество всех человеческих идей и постоянно, не без успеха, боролась с предрассудками и пороками, завещанными нам невежественною, полуазиатскою стариною.

Но прежде, нежели приступим мы к изложению истории русской литературы, считаем за нужное бросить взгляд на нашу народную поэзию. Хотя художественная русская литература развивалась не из народной поэзии, однако первая, при Пушкине, встретилась с последнею, и вопрос о народной русской поэзии и теперь принадлежит к числу самых интересных вопросов современной русской литературы, потому что он сливается с вопросом о народности в поэзии. По рассмотрении произведений народной русской поэзии мы бросим беглый взгляд на произведения древней и старой русской словесности, которые не принадлежат ни к богословию, ни к хроникам, так как ни то, ни другое не входит в состав нашей книги, предмет которой — исключительно светская изящная (беллетристическая) литература.

РИМСКИЕ ЭЛЕГИИ

СОЧИНЕНИЕ ГЁТЕ. ПЕРЕВОД СТРУГОВЩИКОВА. САНКТПЕТЕРБУРГ. 1840.

Возможность античной поэзии в наше время, не как подражания, а как свободного творчества. — Нравственность древней поэзии. — Нравственность «Римских элегий» Гёте. — Сущность антологической поэзии. — Антологическая поэзия в русской литературе — Ломоносов, Дмитриев, Державин, Гнедич, Батюшков, Пушкин. — Размер, приличный антологическим стихотворениям. — О переводе «Римских элегий» Гёте на русский язык.

При выходе в свет «Римских элегий» Гёте, переведенных г. Струговщиковым, «Отеч. записки» ничего не сказали ни о самом этом произведении германского поэта, ни о его переводе и ограничились обещанием полного разбора *. Хотя этому прошло уже более года, мы тем не менее уверены, что никто из читателей не назовет предлагаемой статьи запоздалою и неуместною. Отчет о произведении легком, ничтожном, эфемерном, имеющем достоинства и интерес относительные, временные, должен немедленно следовать за появлением этого произведения: запоздай он несколькими днями, — интерес и самое значение статьи уже потеряны. Вот почему мы поспешили разбором второго тома «Ста русских литераторов». Но литература состоит не из одних случайных и обыкновенных явлений: в ней бывают произведения основные, безотносительно-важные, безусловно-прекрасные, — *капитальные*. Такие произведения не проигрывают, но выигрывают от времени и, часто не понимаемые и не замечаемые толпою и современностию, в новой красоте воскресают для потомства. Иногда бывает о них *рано* говорить, но никогда не *поздно* о них говорить: они всегда новы, всегда свежи, всегда юны, всегда современны. Иногда случается, что критика даже обязана говорить о них как можно позже — чтоб дать им время предварительно завладеть вниманием общества, возбудить в нем интерес собою. Если бы «Римские элегии» и не были вечно юным, никогда не стареющимся произведением искусства, если бы даже их художественное достоинство было подозреваемо, и они проигрывали от времени в общем мнении, — и тогда они все-таки

* См. «Отеч. записки» 1840, т. IX, «Библиографическая хроника», стр. 42.

останутся навсегда интересным и поучительным фактом литературы. Люди, подобные Гёте, не производят ничего, что̀ не было бы достойно величайшего внимания, в каком бы то ни было отношении; самые ошибки их глубоко-знаменательны и поучительны.

«Римские элегии», сверх высокого поэтического своего достоинства, важны для нас еще и как особенный род поэзии, определение которого может составить любопытную главу эстетики. Главная цель предлагаемой статьи состоит в том, чтоб взглянуть не только на «Римские элегии» Гёте, как на типические произведения особенного рода поэзии, но и на те собственно-русские произведения, которые относятся к этому роду поэзии. Другими словами: главный предмет нашей статьи не столько «Римские элегии», сколько род поэзии, к которому принадлежат они.

Было время, когда наши критики и сами поэты хлопотали о какой-то так называемой *легкой поэзии*. Один из даровитейших и знаменитейших представителей литературы того времени — Батюшков — написал даже особую статью «О влиянии легкой поэзии на язык». Вся эта статья не что иное, как апология легкой поэзии. Что̀ же такое эта «легкая поэзия»? В то время понятия об искусстве были довольно темны и сбивчивы: с поэзиею смешивали всё, что̀ писалось размеренными строчками с рифмами; чувствительная песенка и светский комплимент даме, втиснутый в четверостишие, с названием: *к Климене* или *к Темире*, — всё это считалось поэзиею, и по преимуществу «легкою», хотя этому явно противоречила тяжесть дубоватой версификации. Так и Батюшков не совсем отчетливо понимал то, что̀ называл «легкою поэзиею». Он говорил, что на Руси Ломоносов изобрел ее, и высоко ставил заслуги в «легкой поэзии» Сумарокова, Богдановича, Державина, Дмитриева, Хемницера, Карамзина, Капниста, Нелединского, Мерзлякова, Муравьева, Долгорукова, Воейкова, В. Пушкина и других. Вообще можно заметить, что под словом «легкая поэзия» он разумел мелкие роды лирической поэзии — песню, сонет, элегию, эпиграмму, мадригал, триолет и т. п. Но ближайшее к истинному воззрение на предмет видим мы в его указании на Симонида, Феокрита, Сафо, Катулла, Тибулла и Овидия, как представителей у древних того, что̀ он называл «легкою поэзиею». Очевидно, у Батюшкова была мысль, но до того неопределенная, что он еще не отыскал слова для ее выражения. Ниже увидим, по его превосходным переводам из Антологии, что он на деле гораздо лучше понимал и решал вопрос, нежели в теории.

Слово: «легкая поэзия» далеко не вполне выражает предполагаемое им значение, хотя легкость и есть одно из главнейших и существеннейших качеств той поэзии, которую разумели под именем «легкой». Мы думаем, что ей приличнее название «античной», потому что она родилась и развилась у греков; у новейших же поэтов она — только плод проникновения классическим духом: у эллинской поэзии заимствует она и краски, и тени, и звуки, и образы, и формы, даже иногда самое содержание. Впрочем, ее отнюдь не долж-

но почитать подражанием: всякое преднамеренное и сознательное подражание — мертво и скучно. Когда поэт проникается духом какого-нибудь чуждого ему народа, чуждой страны, чуждого века, — он без всякого усилия, легко и свободно творит в духе того народа, той страны или того века. Эта возможность проникновения чуждым духом основывается на живом, органическом единстве идеи человечества. Несмотря на множество и различие существовавших и существующих народов, все они образуют собою единое семейство, имеющее одних и тех же предков, одну и ту же историю; это семейство называется *человечеством*. Человечество выше всякого народа, отдельно взятого, так же, как всякий народ выше всякого человека, взятого отдельно. И потому, как всякая личность живет в народе и народом, но не во всякой личности живет народ, а только в избранных своих представителях, — так точно и все народы живут в человечестве, но не во всяком народе является человечество, а только в избранных, и в одном больше, в другом меньше[23]. Сущность идеи человечества состоит в ее *общности*, в ее отчуждении от всего случайного, временного, преходящего, частного: ее содержание — *истина*, а истина есть общее, необходимое, вечное. Очевидно, что чем одностороннее, исключительнее, ограниченнее идея, выражаемая жизнию народа, чем больше в ней условного, частного, так сказать своего *домашнего*, чисто народного,—тем менее может такой народ назваться представителем человечества. История таких народов мало интересна и мало понятна для науки; а народность их почти недоступна для людей, принадлежащих другому племени. Напротив, чем многостороннее, всеобъемлющее, глубже, общее содержание народной жизни, чем больше в ней истинного, разумного, действительного,— тем *человечественнее* такой народ, тем он более бывает представителем человечества. История таких народов полна интереса даже в самых мелочных подробностях; национальность их совершенно доступна всякому образованному человеку, хотя бы он был отделен от нее и своею собственною народностию и целыми веками. Почти все народы древности разработывали своею жизнию ниву развития человеческого духа, — разумеется, один больше, другой меньше, и потому история, поэзия и цивилизация каждого из них имеет свою относительную важность; но все они как бы уничтожаются перед Грециею и Римом. Особенно первой назначена была высокая роль в человечестве судьбами миродержавными. В племенах семитических, в ассириянах, вавилонянах, персах, финикиянах, египтянах, человечество только как будто силилось проявиться; но в греках его усилия уже увенчались совершенным успехом; греки явились полными и единственными представителями человечества и по праву называли варварами все народы, которые не были греческого происхождения. Если б можно было представить океан, образовавшийся от стечения ручьев и рек: это было бы лучшим риторическим подобием для уяснения отношений всех народов древности к Греции — и Греции ко всем народам древности, исключая римлян. Превосходство греков над всеми другими народами древности состоит в том, что у них всё *свое*, всё народное, частное, семейное, домаш-

нее было ознаменовано печатию необходимости и разумности, отличалось характером общечеловеческим. Удивительно ли, после этого, что мы имена Тезеев, Солонов, Кодров, Леонидов, Мильтиадов, Фемистоклов, Аристидов, Кимонов, Периклов, Алкивиадов, Тимолеонов, Сократов, Платонов узнаём, в нашем детстве, прежде, нежели имена героев отечественной истории; что все образованные народы считают Грецию как бы своим общим отечеством? Ка́к ни отделены мы от греков и нравами, и условиями жизни, и образом воззрения на мир, и веками, словом, как ни противоположна наша жизнь греческой, мы всё понимаем в истории Греции так же ясно, как и в истории своего отечества, — и каждый образованный человек нашего времени легко может представить себя, в своей фантазии, под небом Эллады, слушающего на площади ораторов или внимающего, в садах академии, мудрым урокам божественного Платона. Да, для нас, при небольшом изучении, грек понятен, будто наш современник, и на площади, и на поле брани, и в совете, и в портике, и на пиру, с венком на голове возлежащий за столом, среди благовонных курений, и в домашней жизни, жалующийся на прозу брачных уз и житейских забот. Но прошу вас вообразить себя живо древним персом, который сегодня пресмыкается рабом последнего раба своего владыки, а завтра дерзко садится на трон властелина и хладнокровно душит родных и казнит чужих; для которого вся поэзия жизни — власть и богатства, а назначение жизни — быть палачом или жертвою!.. Еще труднее вообразить себя австралийским дикарем, для которого верх блаженства — дикая, животная воля, кусок человеческого мяса, осколок зеркала, цветной лоскут материи, какая-нибудь побрякушка; которого вся жизнь — или остервенелая резня с врагами, или победная пляска вокруг костра, где жарятся тела пленников. Чем жизнь ниже, тем менее понятна она; чем выше, тем понятнее. Со всем тем, ка́к бы ни была тесна и ограниченна сфера жизни, но если в ней есть хоть что-нибудь человеческого, — это малое человеческого нам понятно. И у дикарей есть чувства любви, хотя в грубых, животных формах; и для дикаря существует и радость и горе; сердце его весело бьется в присутствии милого ему человека, слезами и рыданиями изъявляет он печаль при невозвратной утрате. И когда радость его или страдание, отрешаясь от минуты и случая, которыми порождены они, переливаются в звуки и выражаются общечеловеческим языком поэзии, — мы понимаем простые и наивные звуки этой поэзии, сочувствуем ей, потому что находим в ней *свое* нам самим принадлежащее, родное, словом — человеческое. *Я человек — и ничто человеческое не чуждо мне*: вот закон, на основании которого мы выучиваемся чужим языкам, понимаем чужие нравы, интересуемся чужою историею, наслаждаемся чужою поэзиею, становимся гражданами уже несуществующих народов и протекающих веков, делаемся властелинами прошедшего, настоящего и будущего, царствуем над миром и вечностию... Беден и нищ, кто, нося на себе образ человеческий, чужд всему человеческому, — беден и нищ, хотя бы он был богаче Креза, могущественнее Чингис-Хана! Богат и могущ, кто всё понимает,

всему сочувствует, — богат и могущ, хотя бы он был беднее Ира и назывался владельцем только собственной души своей!..

Но эта царственная область мирообладания, это живое чувство родственности со всеми формами, в каких когда-либо проявлялась жизнь человечества, — по преимуществу достояние поэта. Никому так не легко перенестись в прошедшие века, воскресить почившие народы, населить опустошенные города, подсмотреть их обычаи и нравы, подслушать их речь, подстеречь и уловить сокровенную думу целого их существования! Подобно Кювье́, который по одной, вырытой из земли, кости безошибочно определял род, вид, величину и наружную форму животного, — поэт по немногим фактам, часто немым для ученого и всегда мертвым для толпы, восстановляет целое племя существ, некогда юных, сильных, полных жизни и красоты; из мрака забвения поднимает чудную историю, полную страстей, движения, интереса; волшебным заклинанием поэзии вызывает тени из гробов и заставляет их снова и любить и ненавидеть, и желать и стремиться, и страдать и блаженствовать, словом — снова переживать перед нашими глазами всю жизнь свою. В глупо рассказанной сказке «О том, как хитро датский король Амлет отмстил за смерть отца своего Горденвилла, убитого своим братом Фенгоном, и о прочих похождениях его жизни» — в этой нелепой сказке он провидит великую драму и из ее скудных материалов создает «Гамлета». В летописи Плутарха, представляющей только внешнюю сторону происшествий, он видит все тайные пружины, которые давали ход событиям и которые были невидимы для самого великого жизнеописателя, — и творческою силою фантазии вызывает из гробов гигантские тени Кориолана, Брутов, Цезаря, Антония, Августа, милые, грациозные образы целомудренной Лукреции и обольстительной Клеопатры, одевает их телом, вливает в их жилы теплую кровь, зажигает их глаза блеском жизни и страстей, и мы слышим их речь, видим их дела, знаем их сокровенные помыслы — соприсутствуем жизни давно кончившейся, созерцаем краски давно поблекшие, формы давно исчезнувшие, делаемся современными свидетелями событий, от которых отделяют нас тысячелетия и веки!.. Задача историка — *сказать, что̀* было; задача поэта — *показать, ка̀к* было: историк, зная *что̀* было, не знает *как* было; поэтому нужно только узнать, *что̀* было, и он уже видит сам и может показать другим, *как* оно было. И потому, если наука оказывает поэзии услуги, сказывая ей о том, *что́* было, то и поэзия, в свою очередь, расширяет пределы науки, показывая, *как* было. Мы недавно видели доказательство этого в Вальтере Скотте, который своим романом «Ивангò» обнаружил тайные пружины английской истории, нашед их в борьбе саксонского племени с норманским, и тем дал толчок и направление историческим изысканиям новейшего времени. Всем известен был темный слух о смерти Моцарта, будто бы отравленного Сальери из зависти; но только Пушкин мог провидеть в этом предании психологическое явление и общую идею таланта, мучимого завистию к гению, — и он показал не то, ка̀к действительно случилась эта

история, но как бы могла она случиться и прежде, и ныне, и всегда. А между тем, ужасающая верность, с какою поэт представил положение Сальери к Моцарту, доказывает отнюдь не то, чтоб подобное положение было известно ему самому по горестному опыту, а только то, что чем глубже дух художника, тем доступнее его непосредственному сознанию все, и светлые и мрачные, стороны человеческой природы. От этой-то доступности всему, что̀ свойственно природе человеческой, проистекает способность поэта переноситься во всякое положение, во всякую страну, во всякий возраст, во всякое чувство, вне опыта собственной жизни. Тот не поэт, кто не мог бы верно выразить чувство отеческое, потому что сам не был отцом. Если допустить, что неиспытанного собственным опытом поэт не может изображать, то уж нѐчего и говорить, что поэт, если он мужчина, не может изобразить ни девушки, ни матери. Таким точно образом поэту отнюдь не должно быть персианином, чтоб, начитавшись Гафиза, писать в духе персидской поэзии. В поэзии всякого народа отражается природа (местность) и дух (национальность) страны. Обаяние персидской поэзии не только может быть доступно для жителя северных стран, но еще, по закону противоположности, сильнее действовать на него, чем на природного персианина. Нега и роскошь непосредственного бытия на лоне матери-природы также не могут не быть доступны европейцу, хотя и прямо противоречат условиям его жизни. Чувственная жизнь есть первый момент жизни каждого человека в период его бессознательного младенчества; эта же чувственная жизнь была первым моментом и жизни человечества на его родном и роскошном Востоке: следовательно, то, что̀ теперь составляет поэзию персидской жизни, — не что-нибудь случайное, но необходимый (а потому и разумный) момент исторического развития. Если нам кажется унизительною для человеческого достоинства такая нравственная дремота чувственного бытия, — это потому, что она несвоевременна, и что народ, погруженный в нее, представляет из себя поседелого и дряхлого младенца; сверх того, в персидской, как и во всякой восточной, поэзии, основный элемент — пантеистическое миросозерцание, которое для современного человечества — анахронизм, но в свое время было великим моментом всемирно-исторического развития. Пылкость южной фантазии, любящая выражаться преувеличенными образами, яркими и пестрыми формами, странными и, часто, изысканными оборотами, также имеет для нас свой интерес, хотя и внешний, предметный, и понятна нам, так сказать, вчуже. Следовательно, всё, что̀ составляет элементы жизни и поэзии Персии, не есть что-нибудь чуждое духу человеческому, но всё родственное и присущное ему, хотя и под условием прошедшего исторического момента. Тем более возможности для поэта погружаться в прекрасный мир Греции и выносить из него чудные видения, созданные в ее духе и форме. Говорят, немцу нельзя быть греком? Справедливо: немец не может быть греком до того, чтоб не быть немцем; но нѐмец, созерцая мир греческой жизни и до упоения проникаясь ее духом,

может смотреть на нее глазами грека и, на то время, становится греком, не переставая быть немцем. *Я человек — и ничто человеческое не чуждо мне*, а Греция была по преимуществу страною человечественности (Humanität).

Дух человеческий всегда один и тот же, в каких бы формах ни являлся он; форма есть явление идеи, а идея всегда едина и вечна; следовательно, только случайные формы, лишенные жизни, чуждые идее, могут быть непонятны. Развитие человечества есть беспрерывное движение вперед, без возврата назад. Если мы видим теперь просвещеннейшие страны древнего мира погруженными во мрак невежества и варварства, а места невежества и варварства в древности — просвещеннейшими странами в мире, — из этого совсем не следует, чтоб движение человечества состояло в каком-то круге, где крайняя точка впадает в точку исхода. Человечество действительно движется кругом (т. е. идя вперед, беспрестанно возвращается назад), но кру́гом не простым, а спиральным, и в своем ходе образует множество кругов, из которых последующий всегда обширнее предшествующего. Человечество в своем ходе подобно путнику, который, за отсутствием прямой дороги, делает обходы мимо лесов и болот, — который в иной день далеко уйдет вперед, а в иной возвратится назад, но у которого, в сумме пройденного пространства, каждый день является несколько процентов, приближающих, а не отдаляющих его от цели. Если свет просвещения погас в Вавилоне, Египте, Греции и Италии, — это было проигрышем для тех стран, а не для человечества. Греция и Рим погибли для себя, но сохранились для человечества: их приняла в себя варварская, тевтонская Европа с тем, чтоб, обогатив ими собственную жизнь, возвратить их потом им же самим. Закон развития человечества таков, что всё пережитое человечеством, не возвращается назад, тем не менее и не исчезает без следов в пучине времени. Исчезнувшее в действительности, — живет в сознании. Так старец с умилением и восторгом вспоминает не только о летах своего зрелого мужества, но и о пылкой юности, и о светлом, безмятежном младенчестве, и потому самому не перестает сочувствовать ни мужу, ни юноше, ни младенцу. Человеку нельзя на всю жизнь оставаться младенцем, но он должен перейти через все возрасты — от колыбели до могилы. Последующий возраст выше предшествующего; однако из этого не следует, чтоб предшествующий, будучи ступенью и средством, не был, в то же время, и сам себе целью, а следовательно, не заключал в себе разумности и поэзии. Детский возраст безумен, но не глуп. Мы смеемся, глядя на ребенка в гусарском мундире и верхом на палочке; но смеемся, в этом случае, только легкости, а не глупости его взгляда на жизнь, и, смеясь, завидуем этой легкости, со вздохом вспоминая о летах своего детства. Дитя, сидя верхом на палочке, воображает себя всадником, скачущим на борзом коне: — это глупость, но глупость, так сказать, разумная, ибо выражение лица этого ребенка, полные огня глаза его обнаруживают не только ум, но часто и остроумие и своего рода хитрость, при невинности

и простодушии, — тогда как лицо взрослого человека, который тешится ездою на палке, непременно должно выражать глупость и идиотство. То же бывает и с человечеством. Герои нашего времени не пасут своих стад, не режут своими руками баранов и не пекут их на огне, подобно Агамемнону и Ахиллу, а героини не ходят к светлым ключам мыть платья своих мужей, отцов и братий, подобно дщерям царственного старца Приама; но это не мешает нам, людям новейшего времени, понимать и любить поэзию пасторально-героической Греции, восхищаться неправильными боями, грубыми пиршествами, целомудренно-чувственною и наивно-нагою любовью, и патриархально-семейственными отношениями этих людей-полубогов, этих героев-детей, так божественно воспетых бессмертным, вечно-юным старцем Гомером. Да, ни один из прожитых человечеством моментов не теряется ни для жизни, ни для сознания человечества. Только дикие невежды, грубые натуры, чуждые божественной поэзии, могут думать, что «Илиада», «Одиссея» и греческие лирики и трагики уже не существуют для нас, не могут услаждать нашего эстетического чувства. Эти жалкие крикуны, которые во всем видят одну внешность и со-вне срывают одни верхушки, не проникая внутрь, в таинственное святилище животворной идеи, — эти сухие резонёры опираются на изменчивость форм и условий жизни. Но они забывают, что в формах и временных условиях выражается вечная, неумирающая идея и что поэзия потому самому и есть высокое, вдохновенное искусство, а не ремесло, что она в создаваемые ею формы и образы уловляет идею и чрез формы и образы овеществляет идею, а через идею делает вечно юными и живыми формы и образы. В наше время уже невозможны крестовые походы; но кто же, кроме невежд, не будет видеть в крестовых походах средних веков — этой эпохе юности человечества — великого события, или станет над ними смеяться, как над пустым и нелепым предприятием?.. Манчский витязь, благородный дон-Кихот, действительно смешон — именно потому, что он анахронизм; явись же он в свое время — он был бы велик, возбуждал бы удивление, а не смех. В этом смысле смешна и «Энеида», которая, во время упадка римской доблести, во время разврата, вздумала прикинуться простодушным эпосом пасторально-героических времен и объявить незаконные притязания на родство с божественною «Илиадою».

Подражать поэзии известного народа или какого-нибудь поэта — совсем не то, что писать в духе той или другой поэзии, того или другого поэта. Всяким подражанием необходимо предполагается сознательное преднамерение и усилие воли; проникновение же в дух какой-либо поэзии есть действие свободное, непосредственное. От подражания происходит только мертвый список, рабская копия, которые лишь по наружности сходны с своим образцом, но в сущности не имеют ничего с ним общего. Трагедии Корнеля, Расина и Вольтера могут еще иметь какое-нибудь значение и какую-нибудь цену, как отголосок современных идей, как отражение современного общества, хотя и в неестественной форме; но как подражания тра-

гедиям Софокла и Эврипида, как изображения греческих характеров и греческой жизни, — они смешны, нелепы, карикатурны, лишены даже всякого призрака здравого смысла, не только поэзии. Творчество в духе известной поэзии, жизнию которой проникнулся поэт, есть уже не список, не копия, но свободное воспроизведение (reproduction), соперничество с образцом. Для доказательства достаточно указать на «Торжество победителей» и «Жалобы Цереры» — пьесы Шиллера, так превосходно переданные по-русски Жуковским. Эллинская речь исполнена в них эллинского духа; пластические образы классической поэзии дышат глубокостию и простодушием древней мысли; в окончательных стихах первой пьесы заключается весь кодекс верований, вся мудрость и философия жизни греков.

Смертный, силе, нас гнетущей,
Покоряйся и терпи!
Мертвый, мирно в гробе спи,
Жизнью пользуйся живущий!

Искусство греков — высочайшее искусство, норма и первообраз всякого искусства. Чуждое всех других элементов, покорное только самому себе, оно является в первобытной, типической самостоятельности, чистое, беспримесное, исключительно действующее собственным орудием — формами и образами. В прекрасной наготе своей оно дышит целомудрием и какою-то святостию и чистотою мысли. Давно уже все согласились, что нагие статуи древних успокоивают и умиряют волнения страсти, а не возбуждают их, — что и оскверненный отходит от них очищенным. Исключение остается за людьми, чуждыми эстетического чувства, не понимающими красоты. Красота — не истина, не нравственность; но красота родная сестра истине и нравственности. Красота не служит чувственности, но освобождает нас от чувственности, возвращая духу нашему права его над плотию. Животное не требует от своей самки красоты, но требует только, чтоб она была самкою. Грустно думать, что требования многих людей, в этом отношении, нисколько не разнятся от таких требований; но еще грустнее думать, что на многих людей-самцов и людей-самок красота производит действие возбудительного настоя. Кто же виноват в этом — красота или люди? Конечно, последние, потому что человек должен быть *мужчиною*, а не самцом, *женщиною*, а не самкою. Варвар-турок покупает на базаре женщину, и чем прекраснее она, тем более готов он купить ее; в средние же века не редкость были рыцари, подобные Тогенбургу, воспетому Шиллером, рыцари, которые, не встретив ответа на свое чувство, сражались на отдаленном Востоке за святой гроб и остаток жизни проводили в шалаше, не спуская взора с окна жестокой красавицы... Торжество духа (ибо красота есть явление духа) особенно поразительно в благородных натурах при взаимной любви. Гордая сила мужчины робко смиряется при кротком и ясном взоре слабой красоты. Забывая обаяния наслаждения, он ищет блаженства в

одном присутствии красоты, которое веет миром и прохладою на бурю чувств его. Чувство его полно религиозного благоговения; любовь его похожа на обожание; самое наслаждение кротко, целомудренно и чисто. Не правда ли, что здесь красота производит, повидимому, обратное и неестественное действие? — Нет; только такое действие красоты истинно и естественно... Здесь мы не можем не вспомнить этих слов божественного Платона, полных такой глубокой мудрости в смысле и такой силы и поэзии в выражении: «Красота одна получила здесь жребий — быть пресветлою и достойною любви. Не вполне посвященный, *развратный*, стремится к самой красоте, несмотря на то, что носит ее имя; он не благоговеет перед нею, а подобно четвероногому ищет одного чувственного наслаждения, хочет слить прекрасное с своим телом... Напротив, вновь посвященный, увидев богам подобное лицо, изображающее красоту, сначала трепещет; его объемлет страх; потом, созерцая прекрасное, как бога, он обожает, и если бы не боялся, что назовут его безумным, он принес бы жертву предмету любимому»... *

Конечно, понятия греков и понятия рыцарские о красоте — не одно и то же, хотя и те и другие выходят из одного источника. Разница заключается в возрасте человечества, выраженном Грециею и Западною Европою средних веков: первая выразила, так сказать, младенчество одухотворенного человечества **, а вторая — юношеский период его жизни. Грек боготворил природу, прозревая веяние духа в ее прекрасных формах; средние века были царством духа, объявившего войну природе. Кроме климатических причин, строгость в одежде была в средние века первым условием целомудрия: нагота оскорбляла его. Грек в наготе видел только изящную природу, а идея красоты уже сама собою отстраняла в его глазах идею о низком и постыдном. В этом виден взгляд младенца: дети не стыдятся наготы и потому самому уже невинны в ней. Но в известный возраст и в них пробуждается чувство бессознательной стыдливости. Грек боготворил эту стыдливость, как грацию; она была, в его глазах, необходимою спутницею красоты, — и его прекрасные статуи как бы стыдятся своей собственной наготы. Понятия грека об отношениях обоих полов выходили из понятия о красоте, созданной для наслаждения, но наслаждения целомудренного. Стыдливость подруги возвышала для него прелесть и цену наслаждения. Тайна жизни грека заключалась в естественности, просветленной эстетическим чувством, живым созерцанием красоты. И потому он с детским простодушием называл все вещи, все предметы их настоящим именем. Батюшков называет это грубостию, но справедливо замечает, что «эта грубость может даже соединиться с неко-

---

* Эти слова Платона выписаны нами из одной русской книги, весьма примечательной своими выписками из Геродота, Платона, Аристотеля, Лессинга, Шиллера, Гёте, Шлегелей и других [24].

** Младенчество человечества в естественном состоянии выражено азиатскими народами и египтянами; в Грецки человечество является уже вышедшим из пелен природы и оков естественного закона.

торым простодушием, совершенно противным нашему искусству, выражать всё полусловами и развращать сердце, не оскорбляя слуха и вкуса» *. Вот отчего Гомер мог рисовать такие картины, на которые художник нашего времени никогда не осмелится; вот почему эти картины не только не безнравственны, но даже в высшей степени нравственны, — и те ошибаются, которые думают, что они могут иметь вредное влияние на фантазию и чувство юноши, недавно вышедшего из отрочества, или молодой девушки. Грех состоит в сознании греха: дитя может очень невинно говорить о самых виновных предметах; а взрослый человек с испорченною нравственностью и о самых невинных предметах может говорить очень виновно. Грех состоит не в том, чтоб знать, но в том, чтоб ложно, криво, дурно знать. Для людей молодых нет ничего вреднее знания, тайком приобретенного. Это своего рода контрбанда. В известные лета сама природа непосредственно открывает людям тайны, которых они и не подозревали в своем детстве. В это время не только не должно скрывать от молодых людей известные тайны природы, но, напротив, открывать их: это единственное средство спасти их от сетей пагубной чувственности. Только это должно делать умеючи, и тайны природы просветлять чувством красоты и целомудрия, передавать их не как смешные предметы, годные только для кощунства, но как великое таинство творящего духа. У нас обыкновенно думают, что девственная чистота состоит в младенческом неведении: ложная мысль! Если добродетель есть неведение, то все животные — предобродетельные особы. Добродетель девушки не в том, чтоб она младенчески не знала, но в том, чтоб она младенчески знала и, в знании, осталась чистою и девственною. Поэтому, чтение Гомера не только не вредно, но положительно полезно молодым людям обоего пола. Только надобно, чтоб этому чтению не придавалось никакой тайны, чтоб оно было законно, явно и не прерывалось при входе постороннего человека. Что же касается в особенности до юношей — Гомер преимущественно должен быть предметом их школьных изучений, классных занятий.

Что может быть прекраснее, грациознее и *невиннее* следующей картины из «Илиады», — хотя ее предмет, сам по себе, или изображенный не эстетически, мог быть и не совсем невинен? — Желая отвратить внимание Зевеса от боя троян и греков, чтоб он не вздумал подать помощь ненавистным ахеянам, волоокая Гера решилась обаять его чарами любви и наслаждения:

Гера вошла в почивальню, которую сын ей любезный
Создал Гефест: к вереям примыкались в ней плотные двери
Тайным запором, никем от бессмертных еще не отверстым:
В оную Гера вступив, затворила блестящие створы,
Там амброзической влагой она до малейшего праха
С тела прелестного смыв, умастилася маслом чистейшим,

* В статье «О греческой Антологии». См. «Соч. Батюшкова». 1834. Ч. II. Стр. 224.

Сладким, небесным, изящнейшим всех у нее благовоний:
Чуть сотрясала его в медностенном Кронпона доме,
Вдруг с земли и до неба божественный дух разливался.
Им умастивши прекрасное тело, власы расчесала,
Хитро сплела и сложила; и волны блистательных кудрей,
Пышных, небесподушистых с бессмертной главы ниспустила.
Тою душистой оделася ризой, какую Афина,
Ей соткав, изукрасила множеством дивных уборов;
Ризу златыми застежками выше грудей застегнула.
Стан опоясала поясом, тьмою бахром окруженным.
В уши прекрасные серьги, с тройными подвесями, вдела,
Ярко игравшие: прелесть кругом от богини блистала.
Легким покровом главу осенила державная Гера,
Пышным, новым, который как солнце сиял белизною.
К светлым ногам привязала красы велелепной плесницы.
Так, для очей восхитительным, тело украсив убранством,
Вышла из ложницы Гера, и зевсову дочь Афродиту
Вдаль от бессмертных других отозвала и ей говорила:
«Чтó я скажу, пожелаешь ли, милая дочь, мне исполнить?
Или отвергнешь, Киприда, в душе на меня сокрывая
Гнев, что я за Данаев, а ты благосклонна к Троянам?»
Ей отвечала немедленно зевсова дочь Афродита:
«Гера, богиня старейшая, отрасль великого Крона!
Молви, чего ты желаешь; исполнить сердце велит мне,
Если исполнить могу я, и если оно исполнимо».
Ей, коварствуя сердцем, вещала державная Гера:
«Дай мне любви, Афродита, дай тех сладких желаний,
Коими ты покоряешь сердца и бессмертных, и смертных.
Я отхожу далеко, к пределам земли многодарной,
Видеть бессмертных отца Океана и матерь Тефису,
Кои питали меня и лелеяли в собственном доме,
Юную взявши от Реи, как Зевс беспредельно гремящий
Крона под землю низверг и под волны бесплодного моря.
Их я иду посетить, чтоб раздоры жестокие кончить.
Долго, любезные сердцу, объятий и брачного ложа
Долго чуждаются боги: вражда их вселилася в души.
Если родителей я примирю моими словами,
Если на одр возведу, чтобы вновь сочетались любовью,
Вечно останусь я и любезной для них и почтенной».
Ей, улыбаясь пленительно, вновь отвечала Киприда:
«Мне невозможно, не должно твоих отвергать убеждений;
Ты почиваешь в объятиях бога всемощного Зевса».
Так говоря, разрешила на персях иглой испещренный
Пояс узорчатый: все обаяния в нем заключались;
В нем и любовь, и желания, в нем и знакомства, и просьбы,
Льстивые речи, не раз уловлявшие ум и разумных.
Гере его подала и такие слова говорила:
«Вот мой пояс узорный: на лоне сокрой его, Гера!
В нем заключается всё; и в чертоги Олимпа, надеюсь,
Ты не прийдешь, не исполнивши пламенных сердца желаний».
Так изрекла, улыбнулась лилейнораменная Гера
И с улыбкой сокрыла блистательный пояс на лоне.
К сонму богов возвратилась зевсова дочь Афродита.

За сим следует встреча Геры со Сном, которого она преклоняет «усыпить громовержцевы ясные очи в тот миг, как она приймет на ложе в свои объятия бога», и обещает за это Сну лучшую свою хариту — Пазифѐю, по которой тот вздыхал все дни... Опасение

слишком увеличить выписками статью заставляет нас пропустить этот прелестный эпизод. Сон преклонился на желание Геры, и —

Оба они взвились и оставили Имбра и Лемна пределы;
Оба, одетые облаком, быстро по воздуху мчались.
Скоро увидели Иду, зверей многовидную матерь:
Около Лекта оставивши Понт, божества над землею
Быстро текли, и от стоп их дубрав потрясались вершины.
Там разлучилися: Сон, от кронидовых взоров таяся,
Сел на огромнейшей ели, какая в то время на Иде
Высшая, гордой главой сквозь воздух в эфир уходила:
Так он сидел, укрываясь под мрачными ветвями ели,
Птице подобяся звонкоголосой, виталице горной,
В сонме бессмертных слывущей Халкидой, у смертных Камиидой.
Гера-владычица быстро всходила на Гаргар высокий,
Иды горы на вершину: увидел ее громовержец,
Только увидел, и страсть обхватила могучую душу
Тем же огнем, с каким наслаждался он первой любовью,
Первым супружеским ложем, от милых родителей тайным.
В встречу супруге восстал громовержец и быстро воскликнул:
«Гера супруга! почто же ты шествуешь так от Олимпа?
Я ни коней при тебе, ни златой колесницы не вижу».
Зевсу, коварствуя сердцем, вещала верховная Гера:
«Я отхожу, о супруг мой, к пределам земли даровитой,
Видеть бессмертных отца Океана и матерь Тефису.
Боги питали меня и лелеяли в собственном доме.
Их я иду посетить, чтоб раздоры жестокие кончить.
Долго, любезные сердцу, объятий и брачного ложа
Долго чуждаются боги; вражда их вселилася в души:
Кони при мне, у подошвы обильной потоками Иды
Ждут, и оттоле меня по суше помчат и по влаге.
Но сюда я, Кронид, прихожу для тебя от Олимпа,
Ты на меня, о супруг, не разгневался б, если безмолвно
В дом отойду Океана, глубокие льющего воды».
Быстро ответствовал ей воздымающий тучи Кронион:
«Гера супруга, итти к Океану и после ты можешь.
Ныне почием с тобой и взаимной любви насладимся,
Гера, такая любовь никогда, ни к богине, ни к смертной
В грудь не вливалася мне и душою моей не владела!
Так не любил я, пленяся младой Иксиона супругой,
Родшею мне Парифоя, советами равного богу;
Ни Данаей прельстясь, белоногой Акризия дщерью,
Родшею сына Персея, славнейшего в сонме героев;
Ни владея младой, знаменитого Феникса дщерью,
Родшею Криту Милоса и славу мужей Радаманфа;
Ни прекраснейшей смертной пленяся, Алкменою в Фивах,
Сына родившей героя, великого духом Геракла,
Даже Семѐлой, родившею радость людей, Диониса;
Так не любил я, пленясь лепокудрой царицей Деметрой,
Самою Летою славной, ни даже тобою, о Гера!
Ныне пылаю тобою, желания сладкого полный!»
Зевсу, коварствуя сердцем, вещала державная Гера:
«Страшный Кронион! какие ты речи, могучий, вещаешь?
Здесь ты желаешь почить и объятий любви насладиться,
Здесь, на Идейской вершине, где всё открывается взорам?
Что ж? и случиться то может, если какой из бессмертных
Нас почивших увидит, и всем населяющим небо
Злобный расскажет? Тогда не посмею, восставшая с ложа,
Я в олимпийский твой дом возвратиться: позорно мне будет!

Если желаешь, и если твоей душе то приятно,
Есть у тебя почивальня, которую сын твой любезный
Создал Гефест, и плотные двери с запором устроил.
В оной почить удалимся, когда ты желаешь покоя».
Гере быстро ответствовал туч воздыматель Кронион:
«Гера супруга, ни бог, на меня положися, ни смертный
Нас не увидит: такой над тобою кругом распростру я
Облак златой; сквозь него не проглянет и самое солнце,
Коего острое око всё проницает и видит».
Рек и в объятия сильные Зевс заключает супругу.
Быстро под ними земля возрастила цветущие травы,
Лотос росистый, сафран и цветы гиакинфы густые,
Гибкие, кои богов от земли высоко поднимали.
Там опочили они; и одел почивающих облак
Пышный, златой, из которого светлая капала влага.

Если б эта картина, вместо глубокого, но спокойного восторга, тихого и светлого созерцания, произвела в ком-нибудь нечистое и буйное упоение, — повторяем: в этом был бы виноват не Гомер. Пьяный мужик будет плясать и под «Requiem» Моцарта, и под симфонию Бетховена, которым посвященные внимают с благоговейным восторгом. Посему мы думаем, что строгие моралисты, указывающие на подобные места в поэзии с воплями на безнравственность, этим самым обнаруживают только грубую, животно-чувственную натуру, на которую всякая нагота действует раздражительно. И потому, понимая, как следует понимать этих почтенных господ, оставим их в покое ворчать на опасного для них демона соблазна, — а сами, под эгидою мудрой русской поговорки: «к чистому нечистое не пристанет», воскликнем вместе с великим Гёте, к которому нам уже давно бы пора обратиться:

Любящим нам подобает смиренье; каждому богу
Мы в тишине поклоняемся, свято всегда исполняя
Заповедь римских владык. Нам доступны кумиры
Всех народов, хотя б из базальта грубо и резко
Их изваял египтянин иль грек утонченный изящно,
Мягко и нежно из белого мрамора создал; обители
Наши отверсты всегда и для всех. Одну лишь особенно
Чествуем, любим, одной предпочтительно служим богине:
Ей наши заветные жертвы, наш ладан и мирро!
С нею что̀ встреча — то праздник, где гости — веселье и шалость!

После всего сказанного, надеемся, никто не удивится, что мы не видим ничего странного в мысли молодого немецкого поэта записывать свои мимолетные ощущения гекзаметрами, на манер древних, прикидываться в своих элегиях каким-то греком. Всякому возрасту свои радости и свои горести, свои наслаждения и свои лишения: это закон хранительного и любящего промысла. Отвратителен молодящийся старичок, но не лучше его и юноша, который корчит из себя старца: всему свое время и свое место; всё благо и велико, и разумно — в свое время и на своем месте:

Всё чередой идет определенной,
Всему пора, всему свой миг;

Смешон и ветреный старик,
Смешон и юноша степенный.
Пока живется нам, живи;
Гуляй в мое воспоминанье;
Усердствуй Вакху и любви,
И черни презирай роптанье:
Она не ведает, что дружно можно жить
С киферой, с портиком и с книгой, и с бокалом;
Что ум высокий можно скрыть
Безумной шалости под легким покрывалом.

Рыцарская платоническая любовь может вспыхнуть и в душе двенадцатилетнего отрока; и это чувство будет в нем прекрасно, хотя и не действительно. Пусть он пламенеет священным огнем и вздыхает тайком про себя: со временем он сам будет смеяться над своим чувством, но оно все-таки спасет его от многого дурного и разовьет в его душе много благих семян. Но ка́к ни прекрасно такое чувство, оно в богатой натуре не погасит потребности другого, более соответствующего возрасту чувства. В лета юности крайности легко сходятся, и молодое сердце нередко в одно и то же мгновение питает противоположные стремления: пламенная вера идет об руку с холодным сомнением, идеальные порывы сменяются увлечением земных страстей. В первой молодости человеку всего сроднее та любовь, которая, не пуская в сердце глубоких корней, любит перелетать от предмета к предмету, которая вспыхивает от каприза, разгорается от препятствия и погасает от удовлетворения. Много жизни, много радостей в золотом бокале юности,—и благо тому, кто не осушал его до самого дна, кто не ведал тоски пресыщения! Много счастия, много восторгов в любви безумной юности,—и лишь бы ее бурные упоения, ее младые шалости не были животны и грубы, но умерялись, облагораживались и просветлялись эстетическим чувством, напутствовались харитами, — они будут и безгрешны, и нравственны. Такая любовь, в натуре глубокой, в душе благодатной, не может быть утехою целой жизни, но всегда бывает необходимою данью возраста, и — у одного раньше, у другого позже — уступает место чувству более духовному, более высокому. Но этот возраст соответствует греческому периоду жизни человечества и есть необходимый, великий момент развития, хотя он и должен уступить место еще высшему моменту. Юность выше младенчества, возмужалость выше юности; но из этого не следует, чтоб человек не жил, а только прозябал до возмужалости. И младенчество, и юность суть великие моменты развития; каждый из них — сам себе цель и полон разумности и поэзии. Как в эллинской жизни отношения полов облагораживались и освящались идеею красоты и грации, так и в юности человека самое мимолетное чувство и все наслаждения любви должны быть эстетичны, чтобы не быть безнравственными. Разврат состоит в животной чувственности, в которой уже не может быть никакой поэзии, потому что в поэзию могут входить только разумные элементы жизни, а в том нет разумности, что́ унижает человека до животного.

Любовь первой юности, любовь эллинская, артистическая — основной элемент «Римских элегий» Гёте. Молодой поэт посетил классическую почву Рима; [25] душа его вольно раскинулась под яхонтовым небом юга, в тени олив и лавров, среди памятников древнего искусства. Там люди похожи на изящные статуи. Там женщины напоминают черты Венеры Медичейской. Ленивая, сладострастная, созерцательная жизнь, проникнутая чувством изящного, там вполне соответствует идеалу художника. Гёте бросился в эту жизнь со всем забвением, со всем упоением поэта; дни свои посвящал он учению, ночи — любви, как он сам говорит в этой прекрасной элегии:

Весело, славно живу я здесь на классической почве;
Утро проходит в занятьях: читая творения древних,
Ум постигает ясней век и людей современных;
Ночь посвящаю богу любви: пусть вполовину
Буду я только учен, — да за это блажен я трикраты!
Впрочем, учиться могу я и тут, как везде, созерцая
Формы живые лучшего в мире созданья: в ту пору
Глазом смотрю осязающим, зрящей рукой осязаю,
Тайну искусства, мрамор и краски вполне изучая.

Кто не разделит этого пламенного одушевления, этого артистического восторга художника, с каким он видит себя на родной ему почве классической страны!

О, как мне весело в Риме, если я вспомню, когда
Бремя туманного, серого неба на мне тяготело,
Вспомню то время, когда пасмурный северный день
Душу томил, предо мною бледный покров расстилая;
Беден, гол и бесцветен мир мне казался, — и я,
Вечно ничем недовольный, сам о себе размышляя,
Грустно в путь безотрадный взоры мои устремлял.
Ныне счастливца главу окружает эфир животворный!
Феба веленьем послушны мне формы и краски; с небес
Негою веет, и тихо в ночи светозарной льются
Мягкие, сладкие песни. Луч италийской луны
Светит мне ярче полярного солнца — и бедному смертному,
Мне, жребий достался чудесный!..

Да, обвеянный гением классической древности, где и природа, и люди, и памятники искусств, — всё говорило ему о богах Греции, о ее роскошно-поэтической жизни, — Гёте должен был сделаться на то время если не греком, то умным скифом Анахарсисом, в чужой земле обретшим свою родину. [26] Период жизни, который он переживал, артистическая настроенность духа, — всё соответствовало в нем духу эллинской жизни. И ка́к идет гекзаметр к его элегиям, дышащим юностию, спокойствием, наивностию и грацией! Сколько пластицизма в его стихе, какая рельефность и выпуклость в его образах! Забываете, что он немец и почти современник ваш, забываете, как и он забыл это, принявши капитолийскую гору за Олимп и думая видеть себя приведенным Гебою в чертоги Зевеса.

Подобно антологическим стихотворениям древних, каждая элегия Гёте схватывает какое-нибудь мимолетное ощущение, идею, случай и замыкает их в образ, полный грации, пленяющий неожиданным, остроумным и в то же время простодушным оборотом мысли. Вот два примера:

Друг, когда говоришь, что в детстве ты людям не нравилась,
Или, что мать не любила тебя, что тихо, одна
Ты вырастала, и поздно сама развилася, — охотно
Верю тебе; приятно, сладко подумать, что ты
Малым ребенком еще от других отличалась. Подруга!
Участь твоя, что цветок виноградный: чужды ему
Нежные формы и яркие краски; но грозды созрели —
Боги и люди мгновенно ими венчают себя.

В III элегии вот как оправдывает он поспешность, с которою предалась ему его милая:

Друг, не кайся ты в том, что мне предалася так скоро;
Верь мне, не дерзко, не низко думаю я о тебе:
Стрелы Эрота бывают различного свойства: иные
Действуют медленным ядом; тяжко и долго от них
Ноют сердечные язвы; другие — в мгновение ока,
Быстро-парящею силой кровь обращают в огонь:
Некогда, в век героизма, когда еще боги любили,
Взгляду следило желанье, желанью восторги — и, друг!
Думаешь, долго богиня любви размышляла, случайно
В роще увидев Анхиза! И только замедли луна
В ночь разбудить поцелуем Юпитера дивного сына,
Верь мне, мгновенно б Аврора в объятья его приняла.
Геро, взглянув на Леандра, смутилась, и страстный любовник
В ночь, по волнам Геллеспонта уже на свидание плыл.
Сильвия Рея, едва показалась на береге Тибра,
Тотчас воинственный бог страстью ее оковал:
Грудью одною вспоила волчица великого Рима
Родоначальников славных, марсовых двух сыновей!

«Римские элегии» Гёте явно есть то, что̀ у нас в прошлом веке называлось *легкою поэзиею*, а теперь получило название *антологической поэзии*. Название это произошло от сборника мелких произведений греческой поэзии, или *эпиграмм*. Вот как характеризует Батюшков древнюю эпиграмму:

«Мы называем *эпиграммою* краткие стихи сатирического содержания, кончающиеся острым словом, укоризною или шуткою. Древние давали сему слову другое значение. У них каждая небольшая пиеса, размером элегическим писанная (т. е. гекзаметром и пентаметром), называлась эпиграммою. Ей всё служит предметом: она то поучает, то шутит и почти всегда дышит любовию. Часто она не что иное, как мгновенная мысль или быстрое чувство, рожденное красотами природы или памятниками художества. Иногда греческая эпиграмма полна и совершенна; иногда небрежна и неконченa — как звук, вдали исчезающий. Она почти никогда не заключается разительною, острою мыслию, и, чем древнее, тем проще. Этот род поэзии украшал и пиры и гробницы. — Напоминая о ничтожности мимо идущей жизни, эпиграмма твердила: «Смертный, лови миг улетающий!», резвилась с Лаисою и, улыбаясь кротко и незлобно, слегка уязвляла невежество и глупость. Истинный Протей, она принимает все виды; и когда мы к ее пленительной живости прибавим неизъяснимую прелесть совер-

шеннейшего языка в мире, языка, обработанного превосходнейшими писателями: тогда только можем иметь понятие ясное и точное, с каким восхищением, с какою радостию любитель древности перечитывает греческую антологию» *.

Очевидно, что под антологическими стихотворениями древних должно разуметь то̀, что̀ мы называем *мелкими лирическими* пьесами. Поэзия древних во всех родах — и в лирике и в драме — отличается эпическим характером; гимны Гезиода, оды Пиндара похожи на эпические поэмы даже по своему объему: почти все они очень велики для лирических пьес. Следовательно, эпиграммы древних соответствуют тому, что̀ мы называем *песнию*, *элегиею*, *сонетом*, *канцоною*, *стансами*, *надписями*, *эпитафиями* и т. п. Оды Анакреона и Сафо — тоже — эпиграммы. Отличительный характер эпиграммы — краткость, единство ощущения или мысли, спокойствие, наивность выражения, пластицизм и мраморная рельефность формы. Вот три образца таких эпиграмм, художественно переведенных пластическим Батюшковым:

I

Явор к прохожему.

Смотрите, виноград кругом меня как вьется!
Как любит мой полуистлевший пень!
Я некогда ему давал отрадну тень;
Завял: но виноград со мной не расстается.
Зевеса умоли,
Прохожий, если ты для дружества способен,
Чтоб друг твой моему был некогда подобен,
И пепел твой любил, оставшись на земли.

II

Свершилось: Никагор и пламенный Эрот
За чашей вакховой Аглаю победили...
О радость! здесь они сей пояс разрешили,
Стыдливости девической оплот.
Вы видите: кругом рассеяны небрежно
Одежды пышные надменной красоты;
Покровы легкие из дымки белоснежной,
И обувь стройная, и свежие цветы:
Здесь все развалины роскошного убора,
Свидетели любви и счастья Никагора!

III

Сокроем навсегда от зависти людей
Восторги пылкие и страсти упоенье,
Как сладок поцелуй в безмолвии ночей,
Как сладко тайное любови наслажденье!

Новейшие поэты европейских литератур давно уже обратили свое внимание на греческую антологию и то переводили из нее, то писали сами в ее духе, — в обоих случаях соперничествуя с классическим гением древности. Этим они внесли новый элемент в поэзию

* Соч. Батюшкова. Ч. II. Стр. 239—240.

своего языка — элемент пластический, и им возвысили ее: ибо идеал новейшей поэзии — классический пластицизм формы при романтической эфирности, летучести и богатстве философского содержания. Гёте, поэт пластический по натуре своей, еще более усвоил себе эту пластическую форму через знакомство с древними. Пламенный, энергический Шиллер, поэт по преимуществу романтический, любил отдыхать и забываться душою в светлом мире греческой жизни. Он так поэтически оплакал падение прекрасных богов Греции; он так поэтически воспел в «Четырех веках» золотой век Сатурна! Много вынес он из древнего мира светлых и дивных явлений. Правда, он в греческое содержание внес какой-то оттенок новейшего миросозерцания; но это еще более возвышает цену его произведений в древнем роде. Мы уже упоминали о «Торжестве победителей» и «Жалобах Цереры», так прекрасно переданных по-русски нашим Жуковским; но есть у него много пьес и в чисто антологическом роде.

По сродству с классическим гением древности, итальянские поэты должны часто напоминать древних вообще, а следовательно и их антологическую поэзию. Вот в этом роде пьеса Тасса, вольно переведенная Батюшковым:

Девица юная подобна розе нежной,
Взлелеянной весной под сенью надежной:
Ни стадо алчное, ни взоры пастухов
Не знают тайного сокровища лугов;
Но ветер сладостный, но рощи благовонны,
Земля и небеса прекрасной благосклонны.

Хотя гений французского языка и французской литературы, отличающихся характером какого-то прозаизма, и диаметрально противоположен гению языка и поэзии греческой, — однако ж и у французов есть поэт, которого муза родственна музе древних, и которого многие пьесы напоминают древние антологические стихотворения. Мы говорим об Андрее Шенье, которого наш Пушкин так много любил, что и переводил из него, и подражал ему, и даже создал поэтическую апофеозу всей его славной жизни и славной смерти. Вот две пьесы Андрея Шенье, из которых первая переведена Пушкиным, а вторая Козловым:

Близ мест, где царствует Венеция златая,
Один ночной гребец, гондолой управляя,
При свете Веспера по взморию плывет,
Ринальда, Годфреда, Эрминию поет.
Он любит песнь свою, поет он для забавы,
Без дальних умыслов; не ведает ни славы,
Ни страха, ни надежд, и тихой музы полн,
Умеет услаждать свой путь над бездной волн.
На море жизненном, где бури так жестоко
Преследуют во мгле мой парус одинокий,
Как он, без отзыва утешно я пою
И тайные стихи обдумывать люблю.

Стремятся не ко мне с любовью и хвалами,
И много от сестры отстала я годами.
Душистый ли цветок мне юноша дарит —
Он мне его дает, а на сестру глядит;
Любуется ль моей младенческой красою,
Всегда примолвит он: как я сходна с сестрою.
Увы, двенадцать раз лишь мне весна цвела!
Мне в песнях не поют, что я сердцам мила,
Что я плененных мной изменой убиваю!
Но что же — подождем: мою красу я знаю!
Я знаю: у меня, во блеске молодом,
Есть алые уста с их ровным жемчугом,
И розы на щеках, и кудри золотые,
Ресницы черные и очи голубые!

Батюшков говорит, что у нас первые начали писать в антологическом роде Ломоносов и Сумароков. Что касается до последнего — мы, не желая говорить о пустяках, умолчим о его антологических стихотворениях. Ломоносов написал в антологическом роде пьесу «Мокрый Амур»[27], которая несказанно восхищала его современников; но мы не видим в ней ни вкуса, ни таланта, ни поэзии; антологического же в ней еще меньше. Антологическая поэзия требует большого таланта, ибо требует в высшей степени художественной формы, недостатка которой не может искупить ни пламенное чувство, ни богатство содержания. Батюшков упоминает еще об удачных подражаниях антологической поэзии Вольтера, будто бы мастерски переведенных по-русски Дмитриевым. Чтоб не завлечься далеко сличениями, не скажем, до какой степени удачны его подражания антологии Вольтера; но можем сказать утвердительно, что в мастерских переводах Дмитриева решительно нет ничего мастерского — нет ни призрака пластичности, ни искры поэзии или таланта. Это проза в стихах, которые в свое время действительно были хороши, а теперь стали очень плохи. Дмитриев был человек необыкновенно умный, острый; он оказал большие услуги русскому языку и литературе; но его поэзия — поэзия головы и рассудка, а не сердца и фантазии; в его духе не было ничего родственного с духом эллинизма; стих его прозаичен, образы вялы и отвлеченны. Первый начал у нас писать в антологическом роде Державин. В своих так называемых *анакреонтических* стихотворениях он является тем же, чем и в оде, — человеком, одаренным большими поэтическими силами, но не умевшим управляться с ними по недостатку вкуса и художественного такта. В целом все произведения Державина — какие-то безобразные массы грубого вещества, блещущие драгоценными камнями в подробностях. Но целого у него никогда не ищите; превосходнейшие стихи перемешаны у него с самыми прозаическими, пленительнейшие образы с самыми грубыми и уродливыми. Потому-то Державина теперь никто не читает, хотя и все справедливо признают в нем огромный талант. Напрасно думают многие, что дурной язык и некрасивые стихи ничего не значат и могут искупаться полнотою чувства, богатством фантазии и глубокими идеями: сущность поэзии — красота, и безобразие

в ней не какой-нибудь частный и простительный недостаток, но смертоносный элемент, убивающий в создании поэта даже истинно-прекрасные места. Один дурной стих, одно прозаическое выражение, одно неточное слово иногда уничтожает достоинство целой и притом прекрасной пьесы. Пушкин потому и великий художник, что каждая его пьеса выдержана от начала до конца, ровна в тоне и в малейших подробностях соответствует своему целому. Для доказательства справедливости наших слов нарочно выписываем здесь большую, поэтическую по мысли и отличающуюся необыкновенными красотами анакреонтическую оду Державина — «Рождение красоты». Чтоб быть понятными для всех без лишних слов, слабые места, безвкусные выражения, дурные стихи, неточные слова — мы означим курсивом:

Сотворя Зевес вселенну,
Звал богов всех на обед.
Вкруг нектара чашу пенну
Разносил им Ганимед.
Мед, амброзия блистала
В их устах, по лицам огнь,
Благовоний мгла летала,
И Олимп был света полн.
Раздавались песен хоры,
И звучал весельем пир;
Но незапно как-то взоры
Опустил Зевес на мир, —
И увидя царства, грады,
Что погибли от боев,
Что богини мещут взгляды
На беднейших пастухов,
Распалился столько гневом,
Что курчавой головой
Покачав, шатнул всем небом,
Адом, морем и землей *.
Вмиг сокрылся *блеск лазуря;*
Тьма с бровей, огонь с очес,
Вихорь с риз его, и буря
Возшумела от небес:
Разразились всюду громы,
Мрак во пламени горел,
Яры волны будто холмы,
Понт стремился и ревел;
В растворенны бездн утробы
Тартар искры извергал,
В тучи Феб, как в черны гробы,
Погруженный трепетал;
И средь страшной сей тревоги
Коль еще бы грянул гром,
Мир, Олимп, чертог и боги
Повернулись бы вверх дном **.
Но Зевес вдруг умилился:

---

* По нашему мнению, эти четыре стиха—торжество державинской поэзии, — и несмотря на их как бы шуточный тон, они исполнены антологической грации и вместе классического величия.

** Какая трескотня надутых риторических фраз! какое безвкусие в образе выражения!

Стало, знать, красавиц жаль;
А как с ними не смирился,
Новую тотчас создал:
Ввил в власы пески златые,
Пламя — в очи и уста,
Небо в очи голубые,
Пену в грудь — и красота
Вмиг из волн морских родилась;
А взглянула лишь она,
Тотчас буря укротилась,
И настала тишина.
Сизы, юные дельфины,
Облелея табуном,
На свои ее взяв спины,
Мчали по пучине волн.
Белы голуби станицей,
Где откуда ни взялись,
Под жемчужной колесницей
С ней на воздух поднялись;
И летя под облаками,
Вознесли на звездный холм;
Зевс обнял ее лучами
С улыбнувшимся лицом *.
Боги, молча, удивлялись,
На красу, *разиня рот*,
И согласно в том признались:
Мир и брани — от *красот.*

Вот уж подлинно глыба грубой руды с яркими блестками чистого самородного золота! И таковы-то все анакреонтические стихотворения Державина: они больше, нежели всё прочее, служат ручательством его громадного таланта, а вместе с тем и того, что он был только поэт, а отнюдь не художник, т. е., обладая великими силами поэзии, не умел владеть ими. Ни одна пьеса его не чужда риторики, слабых, растянутых и вялых стихов, вставочных мест, а потому все они лишены индивидуальной целостности, общности впечатления, лишены этой *виртуозности*, которую придает произведению окончательная отделка художнического резца поэта. Тем не менее Державину первому принадлежит честь ознакомить русских с антологическою поэзиею, — и его анакреонтические пьесы, недостаточные в целом, блещут неподражаемыми красотами в частностях, хотя и нужно иметь слишком много самоотвержения, свойственного пламенным дилетантам[28], чтоб усмотреть в них красоты, несмотря на восторг, беспрестанно охлаждаемый дурными стихами.

Державин только начал; но действительно познакомили нас с духом древней классической литературы, и переводами и оригинальными произведениями, два поэта — Гнедич и Батюшков **:

---

* Какие превосходные два стиха, полные гомерического величия и грации!
** Имя Мерзлякова также заслуживает упоминания в деле знакомства нашей литературы с древнею поэзиею: некоторые его переводы из древних весьма примечательны; переведенная им элегия «Сафо к Венере» особенно интересна и сама по себе и в сравнении с этою самою пьесою Державина.

первый своим переводом «Илиады» — этим гигантским подвигом великого таланта и великого труда, переводом идиллии Теокрита «Сиракузянки», собственною идиллиею «Рыбаки» и другими произведениями. Муза Батюшкова была сродни древней музе. Жаль только, что дух времени и французская эстетика лишили этого поэта свободного и самобытного развития. До Пушкина не было у нас ни одного поэта с таким классическим тактом, с такою пластичною образностию в выражении, с такою скульпторною музыкальностию, если можно так выразиться, как Батюшков. Мы уже приводили в пример его истинно-образцовые, истинно-артистические переводы из Антологии: сам Пушкин не отрекся бы назвать их своими — так хороши некоторые из них. И между тем, все, зная «Умирающего Тасса» и другие большие произведения Батюшкова, как будто и не хотят знать о его переводах из Антологии — лучшем произведении его музы. И это понятно: произведения в древнем роде, подобно камѐям и обломкам барельефов, находимым в Помпее, могут услаждать вкус только глубоких ценителей искусства, приводить в восторг только тонких знатоков изящного; для толпы они недоступны. Толпа обыкновенно зевает на кумир, которого глубокое значение известно одному жрецу. Сколько грусти, задушевности, сладострастного упоения, нежного чувства и роскоши образов в этом антологическом стихотворении:

В Лаисе нравится улыбка на устах.
Ее пленительны для сердца разговоры;
Но мне милей ее потупленные взоры
И слезы горести внезапной на очах.
Я в сумерки, вчера, одушевленный страстью,
У ног ее любви все клятвы повторял,
　　И с поцелуем к сладострастью
На ложе роскоши тихонько увлекал...
　　Я таял, и Лаиса млела...
　　Но вдруг уныла, побледнела, —
　　И слезы градом из очей!
Смущенный, я прижал ее к груди моей;
Что сделалось, скажи, что сделалось с тобою? —
Спокойся, ничего, бессмертными клянусь;
Я мыслию была встревожена одною:
Вы все обманчивы, и я — тебя страшусь...

Сколько роскоши и вакханального упоения в этом апотеозе сладострастия:

Тебе ль оплакивать утрату юных дней?
　　Ты в красоте не изменилась,
　　　　И для любви моей
От времени еще прелестнее явилась.
Твой друг не дорожит неопытной красой,
Незрелой в таинствах любовного искусства.
Без жизни взор ее стыдливый и немой,
　　И робкий поцелуй без чувства.
　　Но ты, владычица любви,
　　Ты страсть вдохнешь и в мертвый камень;
И в осень дней твоих не погасает пламень,
　　Текущий с жизнию в крови.

Какая пластическая образность, умеряющая внутреннее клокотание страсти и просветляющая его до идеального чувства, в этой последней антологической элегии Батюшкова перевода:

Изнемогает жизнь в груди моей остылой;
Конец борению; увы, всему конец!
Киприда и Эрот, мучители сердец!
Услышьте голос мой последний и унылой.
Я вяну - и еще мучения терплю;
    Полмертвый, но сгораю.
Я вяну: но еще так пламенно люблю
    И без надежды умираю!
    Так, жертву обхватив кругом,
На алтаре огонь бледнеет, умирает,
    И, вспыхнув ярче пред концом,
        На пепле погасает!

Пушкин, которого поэтический гений носил в себе все элементы жизни, которому доступны и родственны были все сферы духа, все моменты всемирно-исторического развития человечества, который был столько же поэт классический, сколько поэт романтический и поэт новейшего времени, — Пушкин с особенною любовию обращал свое внимание на обаятельный мир древнего искусства. Его неистощимая и многосторонняя художническая деятельность обогатила нашу литературу множеством превосходнейших произведений в антологическом роде, в которых дивная гармония его стиха сочеталась с самым роскошным пластицизмом образов: это мраморные изваяния, которые дышат музыкой... Мы не имеем нужды в больших выписках для доказательства нашей мысли: все стихотворения Пушкина известны наизусть каждому сколько-нибудь образованному человеку на всем пространстве великой Руси. Потому приведем в пример только три небольшие пьесы — и то не в оправдание нашего взгляда на их художественное достоинство, а для того, чтоб яснее и очевиднее показать, что̀ такое антологическая поэзия и ка́к высказывается эллинский дух в «божественной эллинской речи» — как назвал ее сам Пушкин.

Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду,
На утренней заре я видел Нереиду,
Сокрытый меж дерев, едва я смел дохнуть:
Над ясной влагою полубогиня грудь
Младую, белую, как лебедь воздымала
И пену из власов струею выжимала.

———

Чистый лоснится пол; стеклянные чаши блистают;
Все уж увенчаны гости; иной обоняет, зажмурясь,
Ладона сладостный дым; другой открывает амфору,
Запах веселый вина разливая далече; сосуды
Светлой, студеной воды, золотистые хлебы, янтарный
Мед и сыр молодой: всё готово; весь убран цветами
Жертвенник. Хоры поют. Но в начале трапезы, о други,
Должно творить возлиянья, вещать благовещие речи,
Должно бессмертных молить, да сподобят нас чистой душою

Правду блюсти: ведь оно же и легче. Теперь мы приступим:
Каждый в меру свою напивайся. Беда не велика
В ночь, возвращаясь домой, на раба опираться; но слава
Гостю, который за чашей беседует мудро и тихо!

Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила;
К ней на плечо преклонясь, юноша вдруг задремал.
Дева тотчас умолкла, сон его легкий лелея,
И улыбалась ему, тихие слезы лия

Эти три пьесы могут служить высочайшим идеалом антологической поэзии. Вот перечень других: «Дориде», «*Редеет облаков летучая гряда*», «Дорида», «Муза», «Дионея», «Дева», «Приметы», «Земля и море», «Красавица перед зеркалом», «Ночь», «*Ты вянешь и молчишь*», «Сафо», «Буря», «Ответ Ф. Т.», «Соловей», «*Кобылица молодая*», «*Город пышный, город бедный*», «Птичка», «К портрету Жуковского», «Аиле», «Имянины», «Веселый пир», «*Не пленяйся бранной славой*», «*Поедем, я готов*», «Рифма», «Труд», «*Каков я прежде был*», «Сетование», «Художнику», «Три ключа», «LVII ода Анакреона», «*Бог веселый винограда*», «Мальчику», «Из Анакреона», «Добрый совет», «*Счастлив кто избрал своенрасно*», «Подражание арабскому», «Лейла», «Последние цветы», «*Лук звенит, стрела трепещет*» и пр. Многим, может быть, покажется странно, что мы относим к числу антологических не только такие стихотворения, которых содержание принадлежит скорее новейшему миру, нежели древнему, но даже и подражание арабской пьесе, тогда как аравийская поэзия не имеет ничего общего с греческою. На это мы ответим, что сущность антологических стихотворений состоит не столько в содержании, сколько в форме и манере. Простота и единство мысли, способной выразиться в небольшом объеме, простодушие и возвышенность в тоне, пластичность и грация формы — вот отличительные признаки антологического стихотворения. Тут обыкновенно, в краткой речи, молниеносном и неожиданном обороте, в простых и немногосложных образах, схватывается одно из тех ощущений сердца, одна из тех картин жизни, для которых нет слова на вседневном языке человеческом и которые находят свое выражение только на языке богов в поэзии, в опровержение ложного мнения людей добрых, почтенных, но ничего не разумеющих в деле искусства, которые утверждают, в простоте ума и сердца, что слово недостаточно для мысли, как будто слово не есть явление мысли... Вот, например, антологическое стихотворение одного неизвестного, но даровитого поэта[29], в котором выражено обаяние сна, или, лучше сказать, усыпления, после прогулки фантастическим вечером мая: прочтите его, — и вы сами поймете лучше всяких объяснений, что поэзия есть выражение невыражаемого, разоблачение таинственного — ясный и определительный язык чувства немотствующего и теряющегося в своей неопределенности!

Когда ложится тень прозрачными клубами
На нивы спелые, покрытые скирдами,

На синие леса, на влажный злак лугов,
Когда над озером белеет столп паров,
И в редком тростнике медлительно качаясь,
Сном чутким лебедь спит, на влаге отражаясь,
Иду я под родной, соломенный мой кров,
Раскинутый в тени акаций и дубов,
И там, с улыбкой на устах своих приветных,
В венце из ярких звезд и маков темноцветных,
И с грудью белою под черной кисеей,
Богиня мирная, являясь предо мной,
Сияньем палевым главу мне обливает
И очи тихою рукою закрывает,
И, кудри подобрав, главой склонясь ко мне,
Лобзает мне уста и очи в тишине.

Что̀ это такое? — Вздох музыки, палевый луч луны, играющий на поверхности спящего пруда, поэтическая апотеоза простого действия природы в фантастическом образе легкой феи, успокоительной царицы сна? — Что̀ бы ни было — вы его понимаете, оно вам знакомо, вы не раз испытали его, это *что-то*, которому поэт дал и образ и имя... Это — ощущение, всем знакомое и всем общее в жизни. А вот и картина: вспомните Пушкина «Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила». Глубок смысл этой прелестной картины: она — одно из обычных явлений молодой любви, она выражает общий характер любящего женского сердца, которое изливается в упреках и ненависти от полноты оскорбленной любви, и—всё от той же любви, сторожа покой милого ему оскорбителя, изливается тихими слезами, готовыми уступить место и тихой радости, и бурным восторгам...

Содержание антологических стихотворений может браться из всех сфер жизни, а не из одной греческой: только тон и форма их должны быть запечатлены эллинским духом. Из приведенных нами примеров ясно можно видеть, в чем состоит эллинизм формы. При сему, к антологическим же стихотворениям Пушкина должно причислить и следующую пьесу, хотя она взята и совершенно из другого мира поэзии:

В крови горит огонь желанья,
Душа тобой уязвлена,
Лобзай меня: твои лобзанья
Мне слаще мирра и вина.
Склонись ко мне главою нежной,
И да почию безмятежный,
Пока дохнет веселый день
И двигнется ночная тень!

Мало этого: поэт может вносить в антологическую поэзию содержание совершенно нового и, следовательно, чуждого классицизму мира, лишь бы только мог выразить его в рельефном и замкнутом образе, этими волнистыми, как струи мрамора, стихами, с этой печатью виртуозности, которая была принадлежностию только древнего резца. К таким пьесам причисляем мы Пушкина: «Простишь ли мне ревнивые мечты», «Ненастный день потух», «Я вас любил»

и «Безумных лет угаснее веселье». Но «Воспоминание» и «Под небом голубым страны своей родной» уже не могут быть отнесены к разряду антологических стихотворений, сколько по содержанию, слишком полному думы и вникания, и притом так грустных и печальных, — столько и по форме поэтической, но не пластической. Антологическая поэзия допускает в себя элемент грусти, но грусти легкой и светлой, как таинственный сумрак жилища теней, как тихое безмолвие сада, уставленного урнами с пеплом почивших... Грусть в антологической поэзии — это улыбка красавицы сквозь слезы...

Что̀ же касается до пластицизма антологической поэзии, — этот пластицизм отнюдь не должен быть каким-нибудь внешним нарядом, искусственною отделкою или известною манерою, но выражением внутреннего и сокровенного духа жизни, которым дышит всякое художественное произведение — творческой, живоначальной идеи. Переводчик «Римских элегий» Гёте говорит о них в своем кратком предисловии так: «Способность великого создателя «Фауста» подчинять самые пылкие порывы одушевления законам изящного дала этим отрывкам всю прелесть художественной отделки, накинула на обольстительные образы завесу грации и вкуса: причуды гениального воображения, игривые движения души поэта не оскорбляют ни чувства, ни теории». Мысль не совсем верная, или, по крайней мере, не совсем верно выраженная! Ее значение таково, как будто Гёте подкрасил само по себе не совсем красивое, соблазнительное сделал только обольстительным, тогда как он в самом деле прекрасное по идее и сущности выразил в прекрасной форме. Художественна только та форма, которая рождается из идеи, есть откровение духа жизни, свежо и здорово веющего. В противном случае, — она поддельна, вроде вставных зубов, румян и белил, и принадлежит не к сфере искусства, а к сфере магазинов с галантерейными вещами. Есть большая разница между пластическою художественностию Гомера и пластическою художественностию Виргилия: первая — выражение внутренней жизненности, и потому — изящество; вторая — внешнее украшение, и потому — щегольство. Гомер изящный художник; Виргилий — ловкий, нарядный щеголь. Мало того, чтоб хорошо владеть гекзаметром и часто употреблять выражения в древнем духе: надо, чтоб этот гекзаметр и эти выражения в древнем духе были плодом вдохновения, проявлением внутренней жизненности идеи стихотворения.

В дополнение к сказанному присовокупим несколько слов о размере, свойственном антологическим стихотворениям. В наше время смешно и нелепо указывать поэту, какой именно и непременно размер должен он употреблять в том или другом роде поэзии; но тем не менее, общее согласие мастеров поэзии, руководимых своим художническим инстинктом, установило на это что-то вроде постоянных правил, хотя и допускающих исключения. Так, например, для новейшей драмы преимущественно употребляется пятистопный ямб без рифм; в мелких поэмах и лирических произведениях — четырехстопный ямб, и т. д. Для антологических стихотворений

преимущественно употребляется гекзаметр и шестистопный ямб. О гекзаметре нечего и говорить: он сын эллинского гения. Но удивительно хорошо идет к антологическим стихотворениям шестистопный ямб: он был так опрозаен прежними стихотворцами и пиитами, что его считали уже ни на что не годным, кроме эпических поэм в роде «Россиады» и надутых трагедий в роде «Димитрия Донского». Пушкин освятил его своею музою, возродил, пересоздал, придал ему какую-то особенную гармонию, непостижимую прелесть и грацию. Для значительно большего произведения шестистопный ямб был бы монотонен, но к антологическим стихотворениям он идет не меньше гекзаметра: его плавно перекатывающиеся, мягко переливающиеся полустишия так отзываются какою-то живою, упругою выпуклостию и делают его так способным задвинуть и замкнуть пьесу, сообщив ей характер полноты и целости: обратите особенное внимание на последние три, и особенно на шестой стих этой пьески:

Я верю: я любим; для сердца нужно верить.
Нет, милая моя не может лицемерить;
Всё непритворно в ней: желаний томный жар,
Стыдливость робкая, харит бесценный дар,
Нарядов и речей приятная небрежность
И ласковых имен младенческая нежность.

Для истинного поэта все размеры одинаково хороши, и он каждый из них умеет сделать приличным для избранного им рода стихотворений. Говоря о гекзаметре и шестистопном ямбе, как о приличнейших размерах для антологической поэзии, мы только заметили факт, существующий в нашей литературе. После гекзаметра и шестистопного ямба с особенным эффектом употребляется и четырехстопный хорей.

Из новейших языков только немецкий и русский могут иметь гекзаметр и уже по одному этому более других способны к передаче древних произведений и к оригинальному созданию в их духе. Гёте избрал гекзаметр для своих «Римских элегий», — наш переводчик передал их также гекзаметром. Несмотря на неотъемлемое достоинство стихов г. Струговщикова, всё же нельзя не заметить, что бороться с гекзаметром Гёте мог бы только разве Пушкин. Желание вернее передавать подлинник нередко отвлекало переводчика от заботливой отделки гекзаметра, — размера, по преимуществу гармонического и пластического, — и потому у него иногда попадаются стихи, подобные следующему:

Гаснет лампада. О други! *и тут несказанно добрал*, и пр.

Но это только недостаток отделки, который переводчику всегда легко исправить. Гораздо большего упрека заслуживает он за выпуски и изменения против подлинника. Заметим их. Вторая элегия оканчивается у переводчика:

...........Исполнять безусловно желания друга,
Вот ее первая радость, вместе и первый закон.

Щедро ей платит за это пришлец рассказом про снежные
Горы, леса дремучие, льдины, моря и гранит;
Нет ей отказа ни в чем. Рада римлянка позирному
Гостю, а он, варвар, полный ее властелин!

У Гёте это полнее, и переводчик выпустил самые характеристические подробности об отношениях героя элегий к его прекрасной:

Sie ergötzt sich an ihm, dem freien, rüstigen Fremden;
   Der von Bergen und Schnee, hölzernen Häusern erzählt;
Theilt die Flammen, die sie in seinem Busen entzündet,
   Freut sich, dass er das Gold nicht wie die Römer bedenkt.
Besser ist ihr Tisch nun bestellet; es fehlet an Kleidern,
   Fehlet am Wagen ihr nicht, der nach der Oper sie bringt.
Mutter und Tochter erfreun sich ihres nordischen Gastes,
   Und der Barbar beherrscht römischen Busen und Leib.

Но особенно неприятное впечатление производят пропуски в V-й элегии, которая и у самого Гёте более других дышит всею роскошью пластической красоты. Вот перевод:

Пусть в половину
Буду я только учен, — да за это блажен я трикраты!
Впрочем, учиться могу я и тут, как везде, созерцая
Формы живые лучшего в мире созданья, в ту пору
Глазом смотрю осязающим, зрящей рукой осязаю:
Тайну искусства, мрамор и краски вполне изучая.
Если ж подруга уснет, я уношуся далеко,
Глядя на образ прекрасной, где жизнь и покой сочетались!
Мысли одна за другою текут вереницей, и тщетно
Гаснет лампада. *О други! и тут несказанно добрая*
Нежным дыханием сердца она согревает, надолго
Римского лика черты в памяти мне оставляя.

У Гёте:

Und belehr' ich mich nicht, indem ich des lieblichen Busens
   Formen spähe, die Hand leite die Hüften hinab?
Dann versteh' ich den Marmor erst recht; ich denk' und vergleiche,
   Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand.
Raubt die Liebste denn gleich einige Stunden des Tages,
   Giebt sie Stunden der Nacht mir zur Entschädigung hin.
Wird doch nicht immer geküsst, es wird vernünftig gesprochen;
   Ueberfällt sie der Schlaf, lieg' ich und denke mir viel.
Oftmals hab' ich auch schon in ihren Armen gedichtet,
   Und des Hexameters Maas leise mit fingender Hand
Ihr auf dem Rücken gezählt. Sie athmet in lieblichem Schlummer,
   Und es durchglühet ihr Hauch mir bis ins Tiefste die Brust.
Amor schüret die Lamp' indess und denket der Zeiten
   Da er den nämlichen Dienst seinen Triumvirn gethan.

Это уже и не подражание — не только не перевод. Как ни досадно нам искажать дивную поэзию Гёте нашею пошлою прозою, но мы не можем не передать смысла его стихов в следующем, почти буквальном, переводе, чтобы все читатели могли быть судьею в этом обстоятельстве:

«И разве я не учуся, исследуя формы любимой груди, водя моею рукою по прекрасному телу? Тогда только вполне понимаю я мрамор; я думаю и сравниваю, вижу осязающим оком, осязаю зрящею рукою. И ежели любезная похищает у меня несколько часов дня, то она дает мне в вознаграждение часы ночи. Не всё же целоваться — иногда мы и разумно беседуем: и если она предается сну, я лежу и много думаю. Часто мой гений творил в ее объятиях, и меру гекзаметра тихо считал я на ее плече пальцами руки моей. Она дышит в сладостном сне, и ее дыхание прожигает меня до глубины груди. Амур снова поправляет лампу и думает о временах, когда он оказывал такую же услугу своим триумвирам».

Впрочем, это единственная элегия, совершенно переделанная переводчиком; во всех прочих встречаются только частные изменения и отступления. Так в III элегии *Эндимион* назван *сыном Юпитера*, и вообще мысль оригинала передана темно.

Впрочем, что̀ касается до мелких недостатков перевода г. Струговщикова, они много выкупаются верностию веющего в нем гётева духа. Конечно, перевод г. Струговщикова далеко не заменяет подлинника, но дает о нем понятие не словами, а колоритом и благоуханием, словом — более или менее удачно схваченною в нем жизнию... Незнающие немецкого языка обязаны г. Струговщикову знакомством с «Римскими элегиями» Гёте; выучившись языку подлинника, они найдут в них не что-нибудь незнакомое, но сердце их радостно и весело забьется от того чистого, первоначального звука, которого самое эхо так очаровывало их и заставляло с таким упоением прислушиваться. Это может делать только истинный талант: ибо дух открывается и дается только духу, не повинуясь мертвому знанию буквы и уменью или навыку передавать ее хотя бы и в гладких, звучных стихах. Недостатки перевода г. Струговщикова, после трудности бороться с таким исполином поэзии, как Гёте, происходят даже едва ли и от поспешности и недостатка труда, а скорее от ложного взгляда на искусство переводить. Впрочем, многие элегии, особенно VII и VIII, переданы столько же близко и верно, сколько и поэтически. Пятую элегию г. Струговщикову надо перевести вновь; недостатки в прочих исправить: его таланта на это станет! Во всяком случае, его перевод «Римских элегий» Гёте был бы подвигом, достойным хвалы и удивления даже и не при настоящем положении нашей литературы, представляющей из себя зрелище мелких, ничтожных явлений и торговых спекуляций. Честь же и слава человеку, который гордо сохраняет чистую и возвышенную любовь к истинному искусству и, не гоняясь за эфемерными успехами и не обращая внимания на толпу, жадную только до литературных мелочей, с замечательным успехом посвящает данный ему богом талант на усвоение родному языку великих созданий великого поэта Германии!..

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА в 1841 году.

Исторический взгляд вообще на русскую литературу. — Кантемир — Ломоносов — Сумароков — Державин — Фонвизин — Дмитриев — Карамзин — Крылов — Озеров — Жуковский — Батюшков — Гнедич — Пушкин и его школа — Грибоедов. — Русские романы и романисты. — Гоголь. — Современная литература в 1841 году: периодические издания — литературные и ученые сочинения. — Общий вывод.

Сокровища родного слова,
Заметят важные умы,
Для лепетания чужого
Пренебрегли безумно мы.
Мы любим муз чужих игрушки,
Чужих наречий погремушки,
А не читаем книг своих.
Да где ж они? давайте их!
Конечно: северные звуки
Ласкают мой привычный слух;
Их любит мой славянский дух;
Их музыкой сердечны муки
Усыплены: но дорожит
Одними ль звуками пиит?
И где ж мы первые познанья
И мысли первые нашли?
Где поверяем испытанья,
Где узнаём судьбу земли?
Не в переводах одичалых,
Не в сочиненьях запоздалых,
Где русский ум и русский дух
Зады твердит и лжет за двух.
. . . .
. . . .
Поэты наши переводят
Или молчат; один журнал
Исполнен приторных похвал,
Тот брани плоской; все наводят
Зевоту скуки, чуть не сон:
Хорош российский Геликон!

Пушкин.

В этих стихах Пушкина заключается самая резкая характеристика русской литературы. Правда, многие не без основания могут принять их скорее за эпиграмму на русскую литературу, нежели за характе-

ристику ее, потому что уже поэзия самого Пушкина не подходит под эту характеристику, а у нас, кроме Пушкина, есть и еще несколько явлений, достойных более или менее почетного упоминания даже при его имени. Но если это не характеристика, то и не совсем эпиграмма. Эпиграмма есть плод презрения или предубеждения к предмету, на который она нападает; а Пушкин, которого поэзия — самый звучный и торжественный орган русского духа и русского слова, не мог презирать той литературы, которой посвятил всю жизнь свою. Впрочем, для оправдания великого поэта в подобном презрении, довольно было бы и этих чудных стихов, в которых с такою задушевностию, с таким умилением высказывается самое родственное, самое кровное чувство любви к родному слову:

. . . . .Северные звуки
Ласкают мой привычный слух;
Их любит мой славянский дух;
Их музыкой сердечны муки
Усыплены...

Между тем, любовь любовью, а истина прежде всего — даже прежде самой любви. Вам, конечно, не раз случалось слышать о других и самим предлагать вопрос: «Что нового у нас в литературе?» или: «Нет ли чего-нибудь прочесть?» Скажите: ка́к вы отвечали или ка̀к вам отвечали на этот вопрос?.. Правда, у нас выходит ежемесячно книг до тридцати: ими испещряются книгопродавческие объявления, суждениями о них наполняются библиографические отделы журналов; их хвалят и бранят; о них спорят и бранятся; а между тем все-таки—

Да где ж они? давайте их!

Как хотите, а это — презатруднительный вопрос! Попытаемся, однако ж, ответить на него, только не прямо, и не просто, и не от своего лица, а в форме следующего разговора между двумя лицами — А и Б.

А. — *Так где ж они? давайте их!*

Б. — Извольте. Только их так много, что ни мне перечесть, ни вам унести с собою невозможно. Начнем с начала.

А. — Да, если вы вздумаете прочесть мне весь каталог Смирдина, то, конечно, останетесь победителем в нашем споре.

Б. — Нет: я буду говорить только о капитальных явлениях нашей литературы, которых бессмертие признано знаменитейшими авторитетами в деле эстетического вкуса и подтверждено «общим мнением».

А. — Интересно; начинайте же именно с начала русской литературы.

Б. — Ну, вот вам «Сатиры Кантемира»...

А. — Покорно благодарю; ведь я спрашивал вас о книгах, которые годятся не для одного украшения библиотек, но и для чтения...

Б. — Как! вы не признаете достоинства кантемировых сатир?

Вспомните, какою славою пользовались они в свое время! Вспомните эту поэтическую надпись к портрету знаменитого сатирика:

Старинный слог его достоинств не умалит,
Порок! не подходи: сей взор тебя ужалит!

Вспомните, что́ так основательно высказано Жуковским в его превосходной статье «О сатирах Кантемира»...

А. — Как же, как же! читал я и ее: статья точно превосходная; но ваша первая попытка занять меня чтением все-таки не удалась; я уже читал Кантемира, а перечитывать — страшусь и подумать, потому что я читаю не из одного любопытства, но и для удовольствия.

Б. — Вот Ломоносов — поэт, лирик, трагик, оратор, ритор, ученый муж...

А. — И прибавьте — великий характер, явление, делающее честь человеческой природе и русскому имени; только не поэт, не лирик, не трагик и не оратор, потому что риторика — в чем бы она ни была, в стихах или в прозе, в оде или похвальном слове — не поэзия и не ораторство, а просто риторика, вещь, высокочтимая в школах, любезная педантам, но скучная и неприятная для людей с умом, душою и вкусом...

Б. — Помилуйте!

Он наших стран Малерб, он Пиндару подобен!

А. — Не спорю: может быть, он и Малерб «наших стран», но от этого «нашим странам» отнюдь не легче, и это нисколько не мешает «нашим странам» зевать от тяжелых, прозаических и риторических стихов Ломоносова. Но между им и Пиндаром — так же мало общего, как между олимпийскими играми и нашими иллюминациями, — или олимпийскими ристаниями и нашими лебедянскими скачками; за это я постою и поспорю. Пиндар был поэт: вот уже и несходство с Ломоносовым. Поэзия Пиндара выросла из почвы эллинского духа, из недр эллинской национальности; так называемая поэзия Ломоносова выросла из варварских схоластических риторик духовных училищ XVII века: вот и еще несходство...

Б. — Но Ломоносову удивлялся Державин, его превозносил Мерзляков, и нет ни одного сколько-нибудь известного русского поэта, критика, литератора, который не видел бы в Ломоносове великого лирика. В одной статье «Вестника Европы» сказано: «Ломоносов дивное и великое светило, *коего* лучезарным сиянием *не налюбоваться в сытость и позднейшему потомству*».

А. — Я *в сытость* уважаю статью «Вестника Европы», равно как и Державина, и Мерзлякова; но сужу о поэтах по своим, а не по чужим мнениям. Впрочем, если вам нужны авторитеты, — ссылаюсь на мнение Пушкина, который говорит, что «в Ломоно́сове нет ни чувства, ни воображения», и что «сам будучи первым нашим университетом, он был в нем, как профессор поэзии и элоквенции, только исправным чиновником, а не поэтом, вдохновенным свыше, не ора-

тором, мощно увлекающим».[30] И если вы имеете право разделять мнение о Ломоносове Державина, Мерзлякова и «Вестника Европы», то почему же мне не иметь права разделять мнение Пушкина? Не правда ли?

Б. — Конечно; против этого не нашлись бы ничего сказать все «ученые мужи». Итак, вы не хотите считать сочинений Ломоносова в числе книг для чтения?

А. — Я этого не говорю о всех сочинениях Ломоносова; но уж, конечно, не буду читать ни его риторики, ни похвальных слов, ни торжественных од, ни трагедий, ни посланий о пользе стекла и других предметах, полезных для фабрик, но не для искусства; да, не буду тем более, что я уже читал их... Но я всегда посоветую всякому молодому человеку прочесть их, чтобы познакомиться с интересным *историческим фактом* литературы и языка русского. Что же касается до собственно ученых сочинений Ломоносова по части физики, химии, навигации, русского стихосложения, — они всегда будут иметь свою *историческую* важность и цену в глазах людей, занимающихся этими предметами, всегда будут капитальным достоянием истории *ученой* русской литературы; но публике литературной они всегда будут чужды, как поэзия и ораторские речи Ломоносова... Ломоносову воздвигнут памятник, — и он вполне достоин этого; он — великий характер, примечательнейший человек; юноши с особенным вниманием и особенною любовию должны изучать его жизнь, носить в душе своей его величавый образ; но, бога ради, увольте их от поэзии и красноречия Ломоносова... Прошлого года, кажется, издан был, одним «ученым» обществом, *выбор* из поэтических и ораторских сочинений Ломоносова, в двух томах in quarto *, для употребления в учебных заведениях, в образец для школьных опытов в стихах и прозе. Что́ сказать об этом? Я человек простой, не из «учёных»; — может, оно там так и нужно — это не мое дело, как сказал городничий в «Ревизоре» об учителе уездного училища; но между публикою и школою такая же разница, как и между книгою и действительностью: что́ хорошо в одной, то никуда не годится в другой...

Б. — Я понимаю, что́ вы хотите сказать. Итак, вот вам десять томов «Полного собрания всех сочинений в стихах и прозе *покойного* действительного статского советника, ордена св. Анны кавалера и Лейпцигского ученого собрания члена, Александра Петровича Сумарокова. Собраны и изданы в удовольствие любителей российской учености Николаем Новиковым», и пр. Я надеюсь, что вы к его стихам и прозе будете благосклоннее, чем к стихам и прозе Ломоносова: поэзия Сумарокова менее школьна и более жизненна, чем поэзия Ломоносова. Сумароков писал не одни оды и трагедии, но и сатиры, комедии, даже комические статьи, в которых преследовал невежество, дикость нравов, ябедничество, взяточничество, казнокрадство и прочие смертные грехи полуазиатской общественности.

А. — И я согласен, что он принес своего рода пользу и сделал

* Большого формата (в четвертую долю листа). *Ред.*

частицу добра для общества; но не хочу кланяться грязному помелу, которым вымели улицу. Помело всегда помело, хотя оно и полезная вещь. Сатиры и комедии Сумарокова — помело, в полезности которого я не сомневаюсь, но которому все-таки кланяться не стану. И суздальские литографии «как мыши кота погребают» и «как пришел Яков ерша смякал» тоже принесли свою пользу черному народу: без них он не имел бы понятия о вещи, называемой картиною; но кто же будет говорить о суздальских лубочных литографиях, как о произведениях искусства? Сумароков нападал на невежество — и сам не больше других знал и бредил только своим «бедным рифмичеством», как выразился о нем Ломоносов. Сумароков преследовал дикость нравов, жаловался печатно, что в Москве «во время представления «Семиры» грызут орехи, и когда представление *в пущем жаре своем*, секут поссорившихся между собою пьяных кучеров, ко тревоге всего партера, лож и театра» *, — тот самый Сумароков избил палкою купца, который, видя его в халате, не сказал ему «ваше превосходительство»! Главная причина негодования Сумарокова на общественное невежество состояла в том, что оно мешало обществу понимать его пресловутые трагедии; а подьячих преследовал он сколько потому, что имел до них дела, столько и для острого словца. Истинное негодование на противоречия и пошлость общества есть недуг глубокой и благородной души, которая стоит выше своего общества и носит в себе идеал другой, лучшей общественности. Судя по одному поступку Сумарокова с купцом, нельзя думать, чтоб сей пиита был выше своего общества; а в сочинениях его незаметно ни малейших следов лучшего идеала общественности. Он не страдал болезнями современного ему общества; он только досадовал и злился, что общество, не понимая его гениальных творений, не отдавало ему за них должного почтения и верило больше московскому подьячему, чем господину Во̀лтеру и ему, господину Сумарокову...** Если хотите видеть страдания высокой души человека, не понимаемого современностию, — читайте письма Ломоносова к Шувалову...

Б. — Но Сумароков был первым драматургом в России, и его трагедиям даже обожатели Ломоносова, как Мерзляков, отдают преимущество?

А. — Я с этим не согласен. Ломоносов и в ошибках своих поучительнее и выше этого бездарного писаки. Оба они риторы в своих стихах; но ведь и риторика риторике рознь, риторика Корнеля, Расина и Вольтера всегда будет выше риторики Озерова, а риторика Ломоносова выше риторики Сумарокова. Ломоносов везде умен, даже и в риторических стихах своих.

Нет, по моему мнению, Сумароков сделал одно истинно важное дело, хотя и без всякого особенного умысла: его пиитическая тень возникла перед критическим оком С. Н. Глинки и вдохновила его «предъявить» преинтересную книгу: «Очерки жизни и сочинения

* Полное собр. соч. Сумарокова, т. IV, стр. 63.
** Там же.

Александра Петровича Сумарокова», пресловутую книгу, которая, говоря языком ее почтенного сочинителя, «огромала российский быт»... Вот за это спасибо Сумарокову: лучшего он ничего не мог сделать... [31]

Б. — Но что вы скажете о Княжнине? Общее мнение приписывает ему усовершенствование русского театра, рожденного Сумароковым...

А. — Да, общее мнение всех «курсов и историй русской литературы». Княжнин не напрасно занимает в них свое место; только ему и не должно выходить из них, благо он пригрел себе тепленькую каморку. История литературы и сама литература — не всегда одно и то же. При возникновении литературы, начавшейся подражанием, является множество маленьких героев, приобретающих себе бессмертие. Грузинцев, автор пьесы «Петр Великий», и г. Свечин, сочинитель «Александроиды», стоят Тредиаковского; но о них уже забыли — они поздно родились, поздно явились; а Тредиаковский никогда не будет забыт, потому что родился во-время. Я не спорю, что Сумароков *отец российского театра*, и притом достойный отец достойного сына; но все-таки театр наш не исключительно от него должен вести свою родословную: вспомните, что еще в царствование Алексея Михайловича у нас было нечто похожее на придворный театр, где разыгрывались мистерии, вроде тех, которыми начались все европейские театры. Что ж? не прикажете ли и их напечатать для пользы и удовольствия почтеннейшей публики? И французы, в истории своей литературы, упоминают о «мистериях», равно как и о драмах Гарньè и Гарди, предшественниках Корнеля; но они не разбирают их, не излагают их содержания, не рассуждают о их красотах или недостатках, не рекомендуют их вниманию публики, не включают их в общий капитал своей литературы. Литературные заслуги бывают внешние и внутренние: первые важны для той минуты, в которую появились; вторые остаются навсегда. Иначе ничьей жизни не достало бы перечесть и изучить иную литературу. Так и Княжнин, лепивший свои риторические трагедии и комедии из дурно переведенных им лоскутков ветхой и дырявой мантии классической французской Мельпомены, оказал своего рода пользу и современному театру и современной литературе. За это ему честь и слава; но требовать, чтоб его читали и это чтение называли «занятием литературою» — просто нелепость. Даже и учащемуся юношеству нет никакой нужды давать читать таких писателей, как Сумароков и Княжнин, если это делается не для предостережения от покушения или возможности писать так же дурно, как писали сии пииты. Но это значило бы подражать спартанцам, которые, для внушения своему юношеству отвращения от пьянства, заставляли рабов напиваться...

Б. — Вижу, что о Хераскове и Петрове нечего и говорить с вами...

А. — Тем более, что о них и педанты перестали говорить: это тяжба начисто проигранная. Сюда же должно отнести и Богдановича с его тяжелою и неуклюжею «Душенькою», которая считалась в свое время образцом легкости и грациозности и возбуждала фурор.

Б. — А Хемницер, Капнист?

А. — Из них можно кое-что помещать в хрестоматиях и других подобных сборниках, составляемых для руководства при изучении истории русской литературы. Первый написал пять-шесть порядочных басен, из которых «Метафизик» пользуется особенным уважением и благоговением людей, видящих в подобных произведениях что-то важное и говорящих «творец Метафизика» точно так же, как другие говорят «творец Макбета». Капнист переделал довольно удачно, в духе своего времени, одну или две оды Горация; элегии же его особенно важны для хрестоматий, как живое свидетельство сентиментального духа русской литературы того времени. О «Ябеде» его довольно сказать, что это произведение было благородным порывом негодования против одной из возмутительнейших сторон современной ему действительности и что, за это, долго пользовалось оно огромною славою, несмотря на всё свое поэтическое и даже литературное ничтожество. Замечательно, до чего простиралось незаслуженное удивление к этому посредственному произведению: Писарев, лучший русский водевилист и вообще человек замечательно даровитый в сфере мелкой житейской литературы, сражался за «Ябеду» и в стихах, и в прозе; и в одном из своих лучших произведений, нападая на одного журналиста, повершил свои тяжкие обвинения следующею наивною выходкою:

Он Грибоедова хвалил —
И разругал Капниста!..

В самом деле, тяжелое обвинение! О, доброе старое время!..

Б. — Но мы, кажется, забежали вперед; воротимтесь. Думаю, вы будете не так исключительны и строги в своем суждении о Державине.

А. — С уважением отступаю при этом знаменитом имени, но не для того, чтоб пасть перед ним во прах и бессознательно воскурить фимиам громких фраз и возгласов [32], а для того, чтоб лучше и полнее измерить глазами этот величавый образ и строже и тверже произнести свое суждение о нем — потому именно, что глубоко уважаю его... Державин — первое *действительное* проявление русского духа в сфере поэзии, которой до него не было на Руси. Державин — это Илья Муромец нашей поэзии. Тот тридцать лет сидел сиднем, не зная, что он богатырь; а этот сорок лет безмолвствовал, не зная, что он поэт; подобно Илье Муромцу, Державин поздно ощутил свою силу, а ощутив, обнаружил ее в исполинских и бесплодных проявлениях... Никого у нас не хвалили так много и так безусловно, как Державина, и никто доселе не понят менее его. Невольно смиряясь перед исполинским именем, все склонялись перед ним, не замечая, что это только имя — не больше; поэт, а не поэзия... Его все единодушно превозносят, все оскорбляются малейшим сомнением в безукоризненности его поэтической славы, и между тем никто его не читает, и всего менее те, которые печатно кричат о нем... По моему мнению, эти люди, так бессознательно поступающие, действуют

очень разумно и нисколько не противоречат сами себе. Я сравнил Державина с древним русским богатырем, Ильею Муромцем, и, на основании этого сравнения, назвал поэзию Державина исполинскими, но бесплодными проявлениями поэтической силы: для объяснения своей мысли я должен продолжать это сравнение. Илья Муромец один-одинехонек побивает целую татарскую рать — и чем же? — не копьем, не мечом, не палицею тяжкою, а татарином, которого он схватил за ноги, да и давай им помахивать на все четыре стороны, сардонически приговаривая:

«А и крепок Татарин — не ломится,
А жиловат, собака — не изорвется».

Кто не согласится, что подобный подвиг поражает ум удивлением? Но и кто же не согласится, что возбуждаемое им удивление — чувство чисто внешнее, холодное и что оно — только удивление, а не тот божественный восторг, который возбуждается в духе чрез разумное проникновение в глубокую сущность предмета? Но здесь не во что проникать: здесь только сила, лишенная всякого содержания, сила как сила — больше ничего. Совсем не так действуют на нас мифические сказания римского народа о Горациях Коклесах, Муциях Сцеволах или рыцарские легенды о военном схимничестве за честь креста, гроба и имени господня, о битвах за красоту, о неизменности обетам, о безумном фантастическом обожании воображаемых идеалов, как будто действительных существ: они возбуждают в нас не одно удивление, но и любовь, и восторг, и сознание. С любовию преклоняемся мы перед бесконечностию духа человеческого, пред несокрушимою твердостию воли, торжествующей над ограниченными условиями немощной плоти; в них мы обожаем божественную способность человека уничтожаться, как в жертвенном огне на алтаре бога, в пафосе к бесплотной и бессмертной идее... И это оттого, что они полны общечеловеческого содержания, что мы ощущаем, чувствуем и провидим в них всё, чем человек есть человек — чувственное явление незримого и вечного духа... И вот этого-то содержания в поэзии Державина так же мало, как и в подвиге Ильи Муромца. Откуда было взять ему содержание для своей поэзии? К нам долетали неопределенные слухи и толки об XVIII веке Франции, мы даже сами ездили знакомиться с ним в Париж... У нас читали Вольтера и повторяли его остроты; но на Руссо смотрели только как на чувствительного мечтателя; существования же немца Канта тогда никто и не подозревал... Россия была навеки оторвана от своего прошедшего, да и притом так уже свыклась с реформою, что и не могла ничего найти в нем для себя; настоящее ее было неверным и косвенным отражением чужого: откуда же было возникнуть в ней своеобразному созерцанию жизни, сумме тех общих для всех и каждого понятий, посредством которых в обществе сливаются воедино все частности и личности, которые составляют цвет, характеристику, душу общества и, как в зеркале, отражаются в его поэзии и литературе?.. Их не было, и не могло быть. И вот отчего поэзия Державина так

чужда всякого содержания. Что мог видеть и слышать он в своем детстве, у себя дома? чему мог он выучиться в школе? что мог ему дать опыт его жизни в юношестве и в летах мужества? Можно ли дивиться, что, в апогее своей славы, пятидесятилетний Державин смотрел на поэзию как на отдых и забаву, а на канцелярские бумаги, как на дело, считал себя не поэтом, а чиновником? Повторяю: тут нечего было и думать о содержании для поэзии — и поэзия Державина осталась без всякого содержания. Возьмем ли мы его так называемые «анакреонтические стихотворения»: сколько в них превосходных частностей, удачных стихов, поэтических образов, сколько огня и яркости; но вместе с тем, и какая во всем внешность: ни малейшего признака, ни слабых следов мистики сердца, жизни чувства! Чувство любви он везде берет в его отвлеченной общности: оно всегда у него одно и то же, всегда неподвижно, оцепенело, никогда не переходит из мотива в мотив и потому лишено всего внутреннего, — блестит, но не греет... Возьмем ли его так называемые философические оды: они иногда богаты сентенциями, вроде описания признаков, долженствующих составлять истинного вельможу, и всегда бедны мыслями, лишены созерцания. Только одно созерцание сообщает некоторым его одам поэтический колорит: это мысль о преходящности всего в мире, о падении героев, царств и народов, смываемых с лица земли волнами всепоглощающего океана времени... Да, *дума* Державина об этом предмете иногда грустна и полна величия и поэзии, и нигде не выразил он ее с такою полнотою и силою, как в своей прекрасной «Оде на смерть Мещерского»:

Ничто от роковых когтей,
Никая тварь не убегает:
Монах и узник — снедь червей,
Гробницы злость стихий снедает;
Зияет время славу стерть:
Как в море льются быстры воды,
Так в вечность льются дни и годы;
Глотает царства алчна смерть.
Скользим мы бездны на краю,
В которую стремглав свалимся;
Приемлем с жизнью смерть свою,
На то, чтоб умереть, родимся;
Без жалости все смерть разит:
И звезды ею сокрушатся,
И солнцы ею потушатся,
И всем мирам она грозит.

Тут есть поэзия, потому что есть мысль, не из головы выскочившая в одно прекрасное утро, когда хозяин этой головы, сидя в халате, пил чай и курил трубку, но вышедшая из глубоко потрясенной натуры, в страдании рожденная из судорожно сжавшегося сердца... Особенно яркою характеристикою века дышит этот куплет:

Сын роскоши, прохлад и нег,
Куда, Мещерский, ты сокрылся?
Оставил ты сей жизни брег;

К брегам ты мертвых удалился:
Здесь персть твоя, а духа нет.
Где ж он? — он там. — Где там? — не знаем.
Мы только плачем и взываем:
«О горе нам, рожденным в свет!»

XVIII век слишком играл жизнию, слишком легко смотрел на нее; роскошь, прохлады и неги были его стихиею: потому удивительно ли, что только смерть человека, а не причина и следствие ее заставляли призадумываться этих ветреных, легкомысленных детей XVIII века? На пиру грянул гром — веселые гости смутились; перед ними бездыханный труп «сына роскоши, прохлад и нег», следовательно, по их мнению, человека, которого смерть не должна бы посметь коснуться... Но *и он* мертв — *что же* после этого смеет надеяться на жизнь? эта мысль леденит кровь в их жилах, и из груди их, сжатой страшным призраком смерти, вырывается болезненный вопль: «О горе нам, рожденным в свет!» Вот трагическая сторона XVIII века, который больше всех зол в мире боялся смерти,— и Державин бессознательно, но превосходно выразил эту мысль. Однакож она у него не везде одинаково хорошо выражена, всегда вертится около самой себя, не двигаясь вперед, подобно колесцу вентилятора, и оттого утомляет читателя однообразным шумом своих оборотов. Кроме же этой мысли, я других не знаю у Державина; а согласитесь, что странно представить себе поэзию, которая вся вращается на одной и притом лишенной внутреннего движения мысли... Что же до его торжественных од, — и в них есть смелые обороты, яркие проблески *державинской* поэзии; но они невообразимо длинны, а это очень невыгодное обстоятельство в лирической и особенно — «торжественной» поэзии: при длинноте скука победит всякую поэзию; потом, они преисполнены враждебного для поэзии элемента — риторики, натянуты, неестественны, дурно концепированы, а главное — лишены и тени какого бы то ни было содержания. Притом же и события, подавшие повод к сочинению этих од, были особенно важны только для своего времени: наше время совершенно к ним холодно, потому что его интересы стали и пошире, и поглубже, и почеловечнее. Два стихотворения Пушкина: «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина» совершенно уничтожают все многочисленные торжественные оды Державина.

Сверх «Оды на смерть Мещерского» я высоко ставлю еще его «Водопад». В этой пьесе с особенною выпуклостию и резкостию проявились все достоинства и недостатки поэзии Державина. В ней особенно заметен этот полет, составляющий характеристическую черту державинской поэзии; глубокая и торжественная дума лежит в ее основании; смелость и оригинальность образов и картин доходит в ней часто до высокого; в ней —

Стук слышен млатов по ветрам,
Визг пил и стон мехов подземных.
. . . .
Утесы и скалы дремали,

Волнистой облака грядой
Тихонько мимо пробегали,
Из коих, трепетна, бледна,
Проглядывала вниз луна.

Дух читателя настроен фантастически и ожидает чудес —

Внимает завыванье псов,
Рев ветров, скрип дерев дебелых,
Стенанье филинов и сов,
И вещий глас вдали животных,
И тихий шорох вкруг бесплотных,
Он слышит: сокрушилась ель,
Станица вранов встрепетала,
Кремнистый холм дал страшну щель,
Гора с богатствами упала;
Грохочет эхо по горам,
Как гром гремящий по громам.

Но особенно люблю я «Водопад» за героя, которого дивная судьба при жизни и дивная смерть среди степи, под походным плащом, вдохновила Державина. Много величавых образов украшает блестящий век Екатерины Великой; но Потемкин всех их заслоняет в глазах потомства своею колоссальною фигурою. Его и теперь всё так же не понимают, как не понимали тогда: видят счастливого временщика, сына случая, гордого вельможу, — и не видят сына судьбы, великого человека, умом завоевавшего себе безмерное счастие, а гением доказавшего свои права на него. Потемкин — это одна из тех титанских натур, которых душа вечно пожирается ничем не удовлетворяемою жаждою деятельности, — для которых перестать действовать значит перестать жить, — которым, завоевав землю, надо делать высадку на луну или умирать...

Се ты, отважнейший из смертных,
Парящий замыслами ум!
Не шел ты средь путей известных,
Но проложил их сам, — и шум
Оставил по себе в потомки;
Се ты, о чудный вождь, Потемкин!

Колоссальный образ Потемкина с ног до головы облит поэзиею; Державин понял это, — и «Водопад» самая высокая, самая поэтическая песнь его.

Однако ж смелая концепция этой песни неудачна в целом и блестит только частностями; всё сочинение растянуто; лучшие места прерываются риторикою; желание сказать какую-нибудь любимую мысль, которая не выходит из предыдущего и не вяжется с последующим, привело множество лишних стихов только для внешней связи; беспрестанно загорающееся огнем поэзии чувство читателя беспрестанно охлаждается водою общих риторических мест: прекрасные стихи сменяются дурными, счастливые обороты — ничтожными выражениями, — и в целом, эта поэма только истомит и измучит читателя, а не усладит его полным, ясным восторгом...

Я особенно дорожу теми одами Державина, в которых выражена вельможная и барская жизнь нараспашку — единственная, хотя и

относительно поэтическая жизнь того времени. Поэзия всегда верна истории, потому что история есть почва поэзии. Я сказал, что вельможество было единственным образованным сословием того времени, — и это не могло не отразиться в поэзии Державина, дав ей, хоть и бедное и одностороннее содержание. Такие оды его, как «к Первому соседу», «к Второму соседу», «Гостю», — принадлежат к числу лучших его од. Но еще интереснее те из них, которые блещут картинами русской природы. Его русская осень гораздо лучше весны, а зима весело блестит яркою белизною снегов и пушистого инея... Седая чародейка, она машет косматым рукавом, сыпля снег, мороз и иней, претворяя воды в льды; в полях воют голодные волки; олень уходит на мшистые тундры, медведь ложится в свое логовище... А румяная осень? —

Уже стада толпятся птичьи,
Ковыль сребрится по степям;
Шумящи красно-желты листья
Расстлались всюду по тропам.
В опушке заяц быстроногий,
Как колпик, поседев, лежит;
Ловецки раздаются роги;
И выжлят лай и гул гремит;
Запасшися крестьянин хлебом,
Ест добры щи и пиво пьет...

Да, Державин сочувствовал русской осенней и зимней природе, — и это сочувствие, как наследие, перешло от него к Пушкину. Но что у Пушкина является апофеозом, то у Державина есть только элемент, начало чего-то, верно, еще не развившееся в растение и цвет. Великую приносит Державину честь, что он в оде, где говорится об осаде Очакова и Потемкине, дерзнул, вопреки всем понятиям того времени о благородной и украшенной природе в искусстве, говорить о зайцах, о голодных волках, о медведях, о русском мужике и его добрых щах и пиве, дерзнул назвать зиму седою чародейкой, которая машет *косматым* рукавом: это показывает, что он одарен был сильными и самостоятельными элементами поэзии, которым, однако ж, нельзя было развиться во что-нибудь определенное и суждено было остаться только элементами, по отсутствию содержания, еще не выработанного общественною жизнию, по неимению литературного, поэтического, разговорного и всякого языка и по кривым понятиям об искусстве — не только у нас, но и в самой Европе, где XVIII век вообще был неблагоприятен поэзии. Конечно, во всем этом Державин нисколько не виноват, я и не виню его: говорю только, что ему можно удивляться, его должно изучать, но что нет никакой возможности читать его для наслаждения поэзиею и что его произведения, будучи важным фактом для эстетики, теперь составляют в сфере поэзии совершенно мертвый капитал. Возьмем даже его оду «Осень во время осады Очакова», те самые прекрасные картины осени и зимы, о которых я сейчас говорил. Они преисполнены самых прозаических обмолвок или блесток «облагороженной и украшенной природы»: после щей и пива, у него крестьянин, подобно какому-нибудь мене-

стрело, поет блаженство своих дней; от хладного дыхания зимы *увядает мир природы, небесный Марс оставляет громы и ложится отдыхать в туманы, сельские нимфы* (т. е. деревенские девки в лаптях, если не босиком) перестают петь в хороводах... Я уж не говорю о том, что в этой оде нет ни единства мысли, ни единства ощущения; что она не составляет ничего общего, переполнена риторикою, богата дурными стихами, неточными выражениями, на которых беспрестанно спотыкается встревоженное чувство: это общая и необходимая принадлежность, существенное качество каждого стихотворения Державина. И нас хотят заставить читать его для услаждения себя поэзиею!.. Поэзия есть искусство, художество, изящная форма истинных идей и верных (а не фальшивых) ощущений: поэтому часто одно слово, одно неточное выражение портит всё поэтическое произведение, разрушая целость впечатления. Я в детстве знал Державина наизусть, и мне трудно было из мира его напряженно-торжественной поэзии, бедной содержанием, лишенной всякой художественности, всякой виртуозности, перейти в мир поэзии Пушкина, столь светлой, ясной, прозрачной, *определенной*, возвышенно-свободной, без напряженности, полной содержания, и потому вызывающей из души читателя все чувства, даже такие, которых возможности он и не подозревал в себе, заставляющей *вглядываться и вдумываться* в природу, в жизнь и во внутреннее, тайное святилище собственной души, — наконец, поэзии, столь гармонической и художественной. Для моего детского воображения, поставленного державинскою поэзиею на ходули, поэзия Пушкина казалась слишком простою, слишком кроткою и лишенною всякого полета, всякой возвышенности... Переход от Державина к Жуковскому для меня был очень легок: я тотчас же очаровался этим мистическим миром внутренней, задушевной поэзии, любил ее исключительно; но Державин все-таки оставался, в моем понятии, идеалом истинного поэта. Только постепенное духовное развитие в лоне пушкинской поэзии могло оторвать меня от глубоко вкоренившихся впечатлений детства и довести до сознания тайны, сущности и значения истинной поэзии. И эта сила детских впечатлений имеет свою причину в богатстве и могуществе поэтических элементов, какими одарен был от природы Державин. Родись этот человек в благоприятное для поэзии время, — может быть, он был бы великим поэтом и векам завещал бы свои могучие и полетистые вдохновения; но судьба велела ему быть *первою ступенью* рождающейся в народе поэзии, — и вот едва прошло двадцать пять лет после его смерти, а его уже никто не читает, и только безотчетно, на-веру и по преданиям, восторгаются им... Повторяю: я поставил бы долгом и обязанностью всякому юноше не только прочесть — даже изучить Державина, как великий факт в истории русской литературы, языка и эстетического образования общества; но никому не возьмусь советовать читать Державина для эстетического наслаждения: я знаю наперед, что мой совет пропал бы втуне после первой прочитанной оды или после первых стихов ее. Воля ваша, я так же не умею представить женщину с Державиным в руках, как Пушкин не умел ее представить себе с «Благонамерен-

ным» в руках. Знаю, что со мною многие не согласятся, но с насмешливою улыбкою, которая будет не очень любезна в отношении к дамам; но, право, пора бы нам оставить этот *мусульманский* взгляд на женщину и в справедливом смирении сознаться, что наши женщины едва ли не умнее наших мужчин, хоть эти господа и превосходят их в учености. Кто первый, вопреки школьным предрассудкам, живым, непосредственным чувством оценил поэзию Жуковского? — женщины. Пока наши романтики подводили поэзию Пушкина под новую теорию и отстаивали ее от не заслуживавших внимания педантов-классиков, — женщины наши уже заучили наизусть стихи Пушкина. Мнение, что женщина годна только рождать и нянчить детей, варить мужу щи и кашу или плясать и сплетничать, да почитывать легонькие пустячки — это истинно киргиз-кайсацкое мнение! Женщина имеет равные права и равное участие с мужчиной в дарах высшей духовной жизни, — и если она во многих отношениях стоит ниже его на лестнице нравственного развития, — этому причиною не ее натура, а злоупотребление грубой материальной силы мужчины, полуварварское, немного восточное устройство общества и сахарное, аркадское воспитание, которое дается женщине... Но век идет, идеи движутся, и варварство начинает колебаться: женщина уже сознаёт свои права человеческие, и блистательными подвигами доказывает гордому мужчине, что и она тоже дочь неба, как и он сын неба... Кому не известны имена Беттины и Рахели [33], которых глубокие натуры от всякого прикосновения к ним жизни издавали из себя электрические искры откровения тайн духа? Кому неизвестно имя гениальной Жорж Занд? Недавно в Англии вышла книга мисс Джемсон — «Характеры шекспировских женщин», *изумившая* ученую и философскую Германию силою и глубиною анализа сокровенной души женщины, верным и мощным постижением величайшего поэта в мире, вдохновенным, поэтическим и, в то же время, полным мысли и определительности изложением [34]. Недавно вышла в Германии книга «Мифология греков и римлян» — плод глубочайшего изучения древности, книга столь же глубоко философская, сколько и высоко поэтическая: автор этой книги — женщина, *Тинетта Гомберг*... У нас еще так недавно начали появляться истинно ученые мужчины — следовательно, нам еще рано думать о своих Джемсон и Гомберг; но и наша литература может по справедливости гордиться многими женскими именами (если она уж гордится *столь многими* мужскими), из которых особенно замечательны — графиня Сара Толстая и неизвестная дама, автор многих превосходных повестей, подписывающаяся *Зенеидою Р—вою*... Итак, если женщины понимают глубоко Шекспира и Гомера, то я, право, не вижу, почему бы они не могли понимать Державина... А между тем, они точно его не понимают и никогда не будут читать, особенно видя, что и мужчины давно уже отказались от этого удовольствия...

Б. — Я понимаю ваш взгляд на Державина, и каков бы он ни был в самом деле, но я уверен, что во многом не могут не согласиться с вами самые ожесточенные поклонники старины. Но после такого взгляда на Державина я уже боюсь предложить вам Фонвизина...

А. — Напрасно: этому писателю я не только всегда дам почетное место на полке моего небогатого русскими книгами шкапа, но и не откажусь подчас и перелистовать и перечесть его, столько для исторического изучения, столько и для удовольствия. Вместе с Державиным Фонвизин есть полное выражение екатерининского времени. Смешно, когда хотят делать из него поэта и комика; но, как писатель, он бесценен. Что́ бы вы ни читали в нем, — комедии ли его, забавное ли и злое послание его к Шумилову, письма ли из-за границы, исповедь ли, вопросы ли — везде видите умного и острого человека, тонкого наблюдателя, живую историю своего времени. Он принадлежит к числу тех писателей, которые, имея значение в своей литературе, не совсем бы утратили его и в переводе на иностранных языках. Что до его поэзии, он невинен в ней. В комедиях его нет ничего идеального, а следовательно, и творческого: характеры дураков в них — верные и ловкие списки с карикатур тогдашней действительности; характеры умных и добродетельных — риторические сентенции, образы без лиц; юмор его комедий довольно легок и мелок: он ищет больше смешного и карикатурного, чем комического и характерного. Но при всем том «Недоросль» и «Бригадир», уже согнанные с театра, никогда не будут изгнаны ни из истории русской литературы, ни из библиотек *порядочных людей*. Не будучи комедиями в художественном значении, они — прекрасные произведения беллетрической литературы, драгоценные летописи общественности того времени. «Дворянские выборы» был списком с комедий Фонвизина, и в достоинствах и недостатках, но *списывать* и *изобретать* две вещи розные; притом же, всё хорошо в свое время, — и честь и слава уму и таланту Фонвизина, что он угадал, что́ можно и что́ нужно было в его время...

Б. — Вот мы с вами и переговорили о целом периоде русской литературы. Конечно, надо согласиться, что немного потратишь времени на прочтение всего, что̀ произвел этот период.

А. — Следующий будет несравненно богаче; только необходимо надо строго определять степень этого богатства, относительную или безусловную ценность частностей, из которых состоит его ценность. А то — чего доброго! — вообразим себя такими богачами, что, положась конечно на большое и уже прожитое богатство, и не увидим, как придется по миру идти.

Б. — Интересно мне, что́ вы скажете о Карамзине и Дмитриеве, начавших собою второй период нашей литературы. Вероятно, их еще можно читать и перечитывать?..

А. — Прежде всего, надо заметить, что Карамзин не ро́вня Дмитриеву. Дмитриев написал очень небольшую книгу стихов, и надо, чтоб в стихах такой книги было слишком много поэзии, чтоб ее читали в наше время... Но ее не читают уже лет двадцать, а в наше время немногие даже знакомы с ней, и то не лично, а по слухам, по рекомендации учителей словесности и по литературным адрес-календарям, известным под названием «истории русской литературы»[35]. И Дмитриев в самом деле — примечательное лицо в истории русской литературы. Я очень любил его в детстве и от

душой благодарен ему за пользу и удовольствие, которые принесли мне его стихотворения в мои детские годы. Впрочем, басни и сказки Дмитриева и теперь еще могут доставлять детям пользу и удовольствие; если же будут для них вредны, то разве со стороны своей негармонической и непоэтической версификации; но его оды и песни теперь не годятся ни для детей, ни для стариков — их время давно прошло! А в свое время они были прекрасны, распространяли в обществе охоту к чтению, приучали публику к благородным наслаждениям ума, доставляли ей возвышенное удовольствие. Но это всё-таки не мешало Дмитриеву не быть поэтом, не иметь ни фантазии, ни чувства: они заменялись у него умом и ловкостию. Русская версификация в стихах Дмитриева сделала значительный шаг вперед: в свое время они считались чрезвычайно гладкими и гармоническими. Вообще, стихи Дмитриева гораздо лучше стихов Карамзина. Дмитриева можно назвать *сотрудником* и помощником Карамзина в деле преобразования русского языка и русской литературы: что́ Карамзин делал в отношении к прозе, то Дмитриев делал в отношении к стихотворству. Но проза тогда была важнее стихов, и потому заслуги Карамзина уничтожают собою заслугу Дмитриева: между ними нет ни сравнения, ни параллели в этом отношении. Карамзин *первый* родил в обществе потребность чтения, размножил читателей во всех классах общества, создал русскую публику; с него первого должно полагать начало русской литературы не как школьного, «ученого» занятия, но как предмета живого интереса со стороны общества. Правда, этот живой интерес был еще довольно апатичен, а ограниченное число читателей не могло назваться публикою; но что́ же и теперь у нас за публика? а между тем, теперешняя публика и огромна и образована в сравнении с тою публикою; без той публики не было бы и теперешней. Поэтому дело Карамзина — великий подвиг, вполне достойный того, чтоб наше время обессмертило его монументом. Карамзин явился преобразователем языка и стилистики. В обществе бродили уже новые идеи, для выражения которых недоставало в русском языке ни слов, ни оборотов. Карамзин улегитимировал своим талантом употребление вошедших и входивших в русский язык слов и ввел совершенно новые не только иностранные, но и русские слова, как напр. «промышленность». Карамзина обвиняют в растлении чужестранными словами и оборотами, преимущественно галлицизмами, девственности русского языка. Но эти люди забывают, что тогда не было никакого русского языка, и что латино-славянская проза Ломоносова и Хераскова гораздо меньше была русским языком, чем проза не только Карамзина, но и самых неловких его подражателей, отчаянных галломанов. Карамзин начал писать языком общества, тем самым, которым все говорили; но, разумеется, идеализировал его, потому что письменный язык — искусственный, как бы ни был он естествен, прост, жив и свободен. Карамзин явился в самое время с своею реформою: тогда все чувствовали ее необходимость, — большинство бессознательно, избранники сознательно: доказательством первого служит общий восторг, с каким были приняты первые опыты Карамзина; а доказательством второго может

служить *Макаров*, современник Карамзина, талантливый литератор, в одно время с Карамзиным, и совершенно независимо от него, писавший такою же прекрасною прозою. Несмотря на то, что дух времени был за Карамзина, знаменитому реформатору нужна была большая сила характера или большая расчетливость, чтоб не смущаться толками и воплями литературных староверов. В самом деле, потребна была большая решимость, чтоб из мира натянутой эпохи вроде «Кадма и Гармонии» выспуститься в мир любви и горестей какой-нибудь «Бедной Лизы», которая не имела чести быть даже простою дворянкою. В лице Карамзина, русская литература в первый раз сошла на землю с ходуль, на которые поставил ее Ломоносов. Конечно, в «Бедной Лизе» и других чувствительных повестях не было ни следа, ни признака общечеловеческих интересов; но в них есть интересы просто человеческие — интересы сердца и души. В повестях Карамзина русская публика в первый раз увидела на русском языке имена *любви*, *дружбы*, *радости*, *разлуки* и пр. не как пустые, отвлеченные понятия и риторические фигуры, но как слова, находящие себе отзыв в душе читателя. Так как это было в первый раз, все эти чувства, нежные до слабости, умеренные до бледной бесцветности, сладкие до приторности, были приняты за глубокое проникновение в духовную натуру человека. Карамзин застал XVIII век на его исходе и взял от него только пастушескую сладость чувств, мадригальную силу страстей. И хорошо, что это случилось так, а не иначе: если бы его сочинения были выражением более глубокого содержания, или хоть какого-нибудь содержания, — они плодотворно действовали бы на немногие благодатные натуры, масса не заметила бы их, и Карамзин не создал бы публики, не приготовил бы возможности существования русской литературы. Чувство и чувствительность — не одно и то же: можно быть чувствительным, не имея чувства; но нельзя не быть чувствительным, будучи человеком с чувством. Чувствительность ниже чувства, потому что она более зависит от организации, тогда как чувство более относится к духу. Чувствительность раздражительная, нежная, слезливая, приторная, есть признак или слабой и мелкой, или рассеянной натуры: такая чувствительность очень хорошо выражается словом «сентиментальность». Однако ж, будучи не совсем завидным качеством, и сентиментальность лучше одеревенелого состояния в грубой коре животной естественности, — и потому, в массе тогдашнего общества, прежде всего должно было пробудить сентиментальность, как первый выход из одеревенелости. Европейская сентиментальность, составлявшая одну из задних сторон XVIII века и привитая Карамзиным к русской литературе, была смягчающим средством для современного ему общества, мало знакомого с грамотою. Многие нападают на жидкость содержания в «Письмах русского путешественника»: я так не вижу в них ровно никакого содержания и по тому самому уважаю их. Если бы Карамзин сделал из них верную картину нравственного состояния Европы в то время, а не знакомил бы с одними внешностями европейской цивилизации и дорожными случайностями, — его путешествие почти ни на кого не подействовало бы. Карамзин, в своих

письмах, он обнаруживает симпатию к реформе Петра и антипатию к длиннобородой старине: чувство верное, но мотивы его не довольно глубоки! Для Карамзина европеизм состоял в одних удобствах образованной жизни: больше он ничего не предвидел в этом величайшем вопросе, в котором заключается вся судьба человечества. Но потому-то путешествие Карамзина и было так понятно для публики, так восхитило ее и произвело такое сильное и такое благодетельное влияние на образ мыслей тогдашнего общества. Вот, по моему мнению, как должно смотреть на Карамзина. Едва ли кто больше его принес пользы русской литературе (заметьте: не поэзии, не искусству, не науке, — а литературе) и едва ли кто менее может быть читаем в наше время, как он. Державина нельзя читать, но — должно изучать: о сочинениях Карамзина нельзя сказать и этого. Чуждые всякого содержания, они не могут быть переведены ни на какой европейский язык: что он писал в век Байрона, из чего бы [illegible] она в них, что он — великий писатель?.. Чуждые нашему времени по форме, т. е. по самому языку своему, составляющему торжество классной стилистики — кем они будут читаться в наше время, если не людьми, для которых «Бедная Лиза» может быть первою прочитанною ими повестью? Между тем, без Карамзина история нашей литературы не имеет смысла; имя его велико, заслуги бессмертны, но творения его, как важные и необходимые только для современной ему эпохи, дошед до своей апогеи, обвитые лаврами победы, безмолвно и безтревожно покоятся теперь в своей лучезарной славе...

Б. — Но вы говорите только о мелких трудах Карамзина; а ведь он написал «Историю Государства Российского»...

А. — Не написал, а только хотел написать, но не успел кончить и предисловия. *Государство Российское* началось с творца его — Петра Великого, до появления которого оно было младенец, хотя и младенец Алкид, душивший змей в колыбели; но кто же пишет *историю* младенца! О младенчестве великого человека упоминается, и то мимоходом, только в предисловии или введении в его историю. Содержание истории составляет таинственная психея народа, дающая чувствовать свое животворное присутствие во внешних событиях; но события сами по себе еще не составляют истории, как бы красно ни были они рассказаны. Педанты нападали на Карамзина за промахи против летописей, за мелочные ошибки в фактах: нелепое обвинение! Ум цепенеет перед огромностью подвига, совершенного Карамзиным: он писал историю, он же и разрабатывал решительно нетронутые материалы для нее. Что было сделано до него по части исторической критики документов? — ничего: Шлецер и другие были заняты преимущественно вопросом о происхождении Руси, который и теперь еще не решен. Даже текст Нестора и теперь еще не восстановлен и не очищен; что сделал для него Шлецер, тем и теперь еще пробавляются наши «учёные». Итак, Карамзин работал за десятерых, — и его примечания к «Истории Государства Российского» едва ли еще не драгоценнее самого текста... И при таком труде нападать на мелкие фактические ошибки! Не в них, а в идее всё дело; и вот с этой-то стороны еще никто и не взглянул на великое творение

Карамзина. Правда, некоторые *очень основательно* упрекали Карамзина, что он был незнаком с идеями Гизо, Тьерри, Баранта и других, *после* него явившихся историков; но я, право, не вижу никакого отношения русской истории к истории образования европейских государств. У нас даже написано по этим идеям начало «Истории русского народа»; но уже самое заглавие этой истории, или заглавие начала этой истории, показывает ее внутреннее достоинство, равно как и то, ка́к далеко обогнала она в идеях историю Карамзина: там *государство*, которое только готовилось быть, но которого еще не было; а тут *народ*, который не сознавал еще своего существования. Из баснословного периода Руси Карамзин сделал эпическую поэму в духе XVIII века, и то, чего не достало бы на десять страничек, растянул на томы. Уставши от бесплодного описания периода междоусобий и ужасов татарщины, он думал отдохнуть, принимаясь за 6-й том. «Отселе, — говорит он, — история наша приемлет достоинство истинно государственной»; но кому, даже и прежде Карамзина, не только после его, не было известно, что слова «патриархальность» и «государственность» не одно и то же? Что́ же касается до нас, живущих после Карамзина, — мы читали на этот счет превосходное политическое сочинение подьячего XVII века, Кошихина, и потому уже не можем довольствоваться понятием Карамзина о «государственности». Нечего уже говорить о том, что Карамзин неверно смотрел на Грозного и на другие исторические лица. Но если наше время всё это может понимать вернее Карамзина, этим оно обязано все-таки Карамзину же, потому что, без его истории мы не имели бы никаких данных для суждений. До сих пор ни одна попытка написать историю России не только не помрачила великого творения Карамзина, но даже и не заслужила чести быть упоминаемой при нем... И мы до тех пор не будем иметь настоящей истории России, пока история Карамзина не перестанет быть читаемою, а ее еще долго-долго будут читать [5]... Что же касается до меня собственно, — я прочел уже ее, и даже не один раз: и потому теперь она не может увеличить моей «библиотеки *для чтения*» (не для справок). т. е. того, что́ я называю литературою и ответом на вопрос: «Да где ж они? давайте их!»

Б. — Я вам упомянул бы о Крылове; но ведь вы и его читали...

А. — И никогда не перестану читать. Собрание его басен есть капитальная книга русской литературы. Это наш единственный баснописец: по крайней мере, других я не знаю, да и знать не хочу, что бы мне ни говорили о Хемницере и Дмитриеве... Достоинство басен Крылова безусловно и не зависит ни от времени, ни от моды. Число читателей на Руси прогрессивно умножается и будет умножаться год-от-году, в бесконечность. Место, которое он должен занимать между другими нашими поэтами, должно быть определено вопросом: какое место занимает басня в кругу прочих родов поэзии? Решение этого вопроса очень не трудно в наше время...

Б. — Озеров...

А. — Очень примечательное лицо в истории русской литературы. Я люблю его особенно за то, что он своими трагедиями так ясно и определительно решил вопрос о псевдо-классической драме... Бла-

годаря ему теперь нечего и спорить об этом предмете: не делайте возражений, а только попробуйте прочесть или посмотреть на театре «Эдипа в Афинах», «Фингала» или «Поликсену» (о «Донском» уже никто не будет говорить — всё равно, как о «Хореве»)... Род драмы, в котором упражнялся Озеров, уже сам по себе есть отрицание всякой поэзии, натянутость, неестественность и скука... Но если трагедии Озерова будете рассматривать и относительно, — то и тогда увидите в них, конечно, большой успех, но только успех вкуса и языка, а не поэзии, не искусства, и притом успех только сравнительно с трагедиями Сумарокова и Княжнина. В трагедиях Озерова нет глубокого чувства, и вообще в них больше чувствительности, чем какого-нибудь чувства, а пафос заменен или раздражительностию, или высокопарностию. Озеров по преимуществу принадлежит к карамзинской школе: он усвоил себе все ее элементы — и расплывающуюся, слезливую раздражительность чувствительности, и искусственную красоту стилистики. К этому должно присовокупить еще риторическую восторженность, занятую им у его французских образцов. Впрочем, карамзинская школа, в лице Озерова, сделала большой шаг вперед: в чувствительности Озерова больше силы, упругости и жизни; это что-то среднее между чувствительностию и чувством, как бы переход от чувствительности к чувству. Вообще, громкая слава и восторг современников были справедливою, вполне заслуженною данью дарованиям Озерова, и история русской литературы всегда даст ему почетное место на своих страницах, хоть его никто уже и не читает и не будет читать, кроме людей, исторически изучающих литературу: для них Озеров всегда останется интересным явлением.

Б. — Ваше мнение об Озерове ново и оригинально, — и я думаю...

А. — Напротив, мое мнение об Озерове и не ново и не оригинально: все так думают о нем, но не все так говорят. В нашей критике, и особенно в наших учебниках, заметно владычество общих мест, литературное низкопоклонство живым и мертвым, лицемерство в суждениях. Думают и знают одно, — а говорит другое. Иной господин ни разу не прочел, например, Ломоносова и помнит из него разве знаменитую строфу: «науки юношей питают», которую невольно заучил в детстве, а начнет писать о Ломоносове — так и посыплются у него слова: *русский Пиндар, высокое парение, торжественность, сила* и пр., и пр. Так повторяются у нас до сих пор пустые фразы и о Державине: *потомок Багрима, северный бард, певец Фелицы, алмазы, яхонты, сапфиры* и т. п. Впрочем, если наша публика, вместо критики, часто читает или похвальные слова, или плоскую брань, — в этом отчасти она сама виновата: скажите хоть слово против «знаменитого» писателя, которого, впрочем, вы сами высоко цените, — тотчас: «Ах, какое неуважение! помилуйте; *оно, конечно, правда, но как это можно, и к чему это?..*» У нас уж так привыкли смотреть на критику: коли хвалить, так хвали; коли бранить, так только держись! Тут, поневоле, иной раз припомнишь стих Крылова: «Да, спрашивай ты толку у зверей»... Главная причина этому, —

детскость образованная: никто не хочет мыслить, а все только хотят читать. Требуют, чтоб критик не определял достоинство писателя, а расхваливал или разбранивал его, и если статья состоит не из одних похвал, если автор не превозносится в ней безусловно, говорят: «разругали»... Многим вы никак не растолкуете, что от противоположности суждений об авторе автор не делается другим, всё остается тем же, чем есть на самом деле; но что только из противоположности суждений возможен вывод правильного и истинного суждения об авторе. Современники смотрят на автора так — потомки иначе: это еще не всегда значит, чтоб они противоречили друг другу; но часто значит только, что современники видели и ценили в авторе одну сторону, исключительно удовлетворявшую требованиям их времени; а потомки, преисполненные новых потребностей, сообразно с духом же времени, холодны и равнодушны к стороне автора, восхищавшей его современников. Но эта холодность, это равнодушие нисколько не уничтожают заслуг автора и его *исторического* достоинства: его не будут читать, но всегда будут чествовать его имя, как представителя эпохи, как лицо историческое. На что́ ж тут сердиться и чем обижаться? Детство и детство — больше ничего! А право, пора бы уже перестать играть в литературу, пора бы смотреть на нее посерьёзнее... Конечно, тогда многие «бессмертные» совсем умрут, *великие* сделаются только *знаменитыми* или *замечательными*, знаменитые ничтожными; много сокровищ обратится в хлам; но зато истинно-прекрасное вступит в свои права, а пересыпанье из пустого в порожнее риторическими фразами и общими местами — занятие, конечно, безвредное и невинное, но пустое и пошлое — заменится суждением и мышлением... Но для этого необходима терпимость к мнениям, необходим простор для убеждений. Всякий судит, как может и как умеет; ошибка — не преступление, и несправедливое мнение — не обида автору. Дело в том, чтоб мнение было искренно и независимо от внешних расчетов, касалось не лиц, а только их сочинений. Грустно подумать, что всё, мною теперь сказанное, старо только в книгах, а на деле очень и очень ново, так что долго еще будет повторяться с разными вариациями. Правда, у нас все, и говорящие и пишущие, повторяют это, но как общие места, не имеющие никакого отношения к делу, — и только коснитесь авторитета умершего автора — шум и толки: «да что! да как! да помилуйте!»; а о живом и не заикайтесь... Может быть, он и сам не увидит ничего оскорбительного для себя в вашем отзыве; но у него есть толпа почитателей, а толпа — всегда толпа: она не говорит, а кричит, не доказывает, а вопиет...

Б. — Всё это правда; но я думаю, что тут надо винить не публику, а критиков, которые или не могут, или не смеют «свое суждение иметь» и отделываются повторением фраз, уже около ста лет всем надоедающих... Но ведь мы с вами говорим, а не пишем, так почему же вам не сказать, а мне не послушать искреннего и — каково бы оно ни было — *своего*, а не чужого мнения, например о Жуковском и Батюшкове?..

А. — Вы не напрасно соединили эти два имени. Почти в одно время явились они, как две яркие звезды, на горизонте нашей лите-

ратуры и дружно совершили по нем свое, полное живого света, шествие, пока горестная судьба не остановила одну из них на полудороге и не велела другой продолжать уже одинокий путь по новым и чуждым для нее пространствам, при ослепительном свете вновь взошедшего солнца... Жуковский и Батюшков — оба поэты и оба прозаики; оба они двинули вперед и версификацию и прозу русскую. Проза их богаче содержанием прозы Карамзина, а оттого кажется лучше и по форме своей, которая в сущности не более, как усовершенствованная стилистика Карамзина, чуждая своеобразного национального колорита и больше искусственная и щеголеватая, чем живая и сросшаяся с своим содержанием, как, например, проза Пушкина и других даровитых писателей последнего времени. Увенчанная общими рукоплесканиями проза Жуковского и Батюшкова единодушно была признана образцовою, и все спешили подражать ей... В наше время уже никому не придет в голову потратить столько труда, хлопот, времени, искусства и щеголеватой прозы на повесть вроде «Марьиной Рощи», или «Предслава и Добрыня», и если бы кто написал их в наше время, никто бы не стал читать... Это от того, что в наше время не дорожат одним языком, а требуют «слога», разумея под этим словом живую, органическую соответственность формы с содержанием, и, наоборот, умение выразить мысль тем словом, тем оборотом, какие требуются сущностию самой мысли, для которой всякое другое слово и другой оборот были бы неопределенны и неточны. Тогда «стилистика» годилась не для одних этюдов, но считалась искусством, а этюды были не исключительным упражнением учеников, но и делом мастеров... Это очень естественно: чтоб выучиться писать, надо сперва овладеть формою; грамматика всегда предшествует логике. Наша литература была до Пушкина ученицею, особенно в прозе: вот причина исключительного владычества стилистики, убитой Пушкиным и уступившей свое место «слогу». Со стороны поэзии заслуги Жуковского и Батюшкова были несравненно выше и действительнее, чем со стороны прозы. Но здесь оба поэта совершенно расходятся и в направлении, и в сущности, и в результатах своей поэтической деятельности: Жуковского нельзя назвать «поэтом» в смысле свободной, творческой натуры, которая в разнообразных и роскошных художественных созданиях исчерпывает самобытную, ей собственно родную и принадлежащую сферу миросозерцания. Оригинальных произведений Жуковского немного, да и те нейдут ни в какое сравнение с его же собственными переводами из немецких и английских поэтов. Между его оригинальными произведениями есть небольшие (величина в лирических произведениях часто есть признак отсутствия поэзии и присутствия риторики, — отсутствия мысли и присутствия рассуждений), проникнутые чувством, пленяющие мелодиею звуков, красивостию стихов, звучностию и яркостию языка, но чуждые художественной формы. Самое чувство их однообразно-уныло и нередко походит на чувствительность. Что же касается до его больших лирических произведений, как-то: многочисленных посланий, «Певца во стане русских воинов», «Певца на Кремле», «Песни Барда над гробом славян-победителей»,

«Отчета о луне», «[illegible]», «[illegible]» и пр., их можно считать образцами изящной риторики и стихотворного красноречия... В них чувство пробуждается редко — именно, когда поэт из чуждой ему сферы торжественной поэзии входит в свой элемент и сладкими стихами говорит о красе-девице, тоскующей над гробом милого, где для нее и зелень ярче, и цветы ароматнее, и небо светлее... Если б я достоверно знал, что «Эолова арфа», «Ахилл» и «Теон и Эсхин» — не переводы, а оригинальные произведения, я сказал бы, что у Жуковского есть три превосходные оригинальные пьесы; но все-таки не назвал бы их произведениями поэта в том значении, о котором сейчас говорил, потому что три пьесы, каковы бы они ни были, еще не могут составить собою значительного цикла поэтической деятельности. Оригинальные произведения Жуковского представляют собою великий факт и в истории нашей литературы, и в истории эстетического и нравственного развития нашего общества; их влияние на литературу и публику было безмерно велико и безмерно благодетельно. В них, еще в первый раз, русские стихи явились не только благозвучными и поэтическими по отделке, но и с *содержанием*. Они шли из сердца и к сердцу; они говорили не о ярком блеске иллюминаций, не о громе побед, а о таинствах сердца, о таинствах внутреннего мира души... Они исполнены были тихой грусти, кроткой меланхолии, — а это элементы, без которых нет поэзии. Правда, в стихах Жуковского то̀, что̀ бы должно оставаться только элементом, было, напротив, и альфою и омегою его поэзии; но таково было требование времени, таков был ход исторического развития нашей литературы: Жуковский, в этом случае, думая служить искусству, служил обществу, развивая его эстетическое и нравственное чувство и приготовляя его к принятию истинной поэзии. Державина тогда превозносили; но стихотворения его не были настольною книгою у молодого человека и не прятались под изголовье красавицы. Стихи Карамзина и Дмитриева удовлетворяли не всех, а ими восхищались только записные любители литературы, а прочие превозносили их более из приличия. От торжественных од у публики уже заложило уши, и она сделалась глуха для них. Все ждали чего-то нового, а между тем, к восприятию истинной поэзии, в смысле искусства, еще далеко не были готовы. Тогда явился Жуковский с своими унылыми и задушевными стихотворениями, которые *все* сделали свое дело, принесли свою пользу. Кто теперь будет читать или, читая, восхищаться такими пьесами, как «Над прозрачными водами» или «Мой друг, хранитель ангел мой»? А *тогда*!.. Да, я еще сам помню, что̀ такое они были для меня, после стихов Державина и его подражателей... Здесь я должен сделать оговорку, чтоб вы меня не поняли ложно, и не приняли моих слов за унижение Державина в пользу Жуковского. По элементам поэзии и национальности, Державин — колосс перед оригинальными произведениями Жуковского, а между тем действие произведений Жуковского на душу читателя всегда, а в то время особенно, было сильнее, действительнее и благотворнее. Причина не в том, что стихи Жуковского, как стихи, гораздо лучше стихов Державина: это преимущество времени, а не таланта; нет, перевес

на стороне стихов Жуковского заключается в их *содержании*. В самом деле, одна какая-нибудь картина Вадима, сидящего с киевскою княжною в пещере, во время бури, стоит тысячи торжественных од вроде «На взятие Измаила»... В поэзии Державина нередко просвечивают чисто русские, чисто национальные элементы: одно уже это ставит его, *как поэта*, несравненно выше Жуковского: я и стараюсь особенно указать вам не на безусловное, не на художественное, а более на *историческое* достоинство оригинальных стихотворений Жуковского, как на главную причину важного и сильного влияния даже тех из них, которые слабы в поэтическом отношении и теперь совсем забыты...

Б. — Но ведь вы же сами приписываете некоторым из них, как, наприм., «Эоловой арфе», «Ахиллу», «Теону и Эсхину», безотносительное поэтическое достоинство?..

А. — И однако ж все-таки не почитаю их оригинальными вполне, но отношу к разряду переводных, точно так же, как у Пушкина и переводные пьесы отношу к оригинальным... В этом-то и достоинство, и важность, и великая заслуга Жуковского. До него наша поэзия лишена была всякого содержания, потому что наша юная, только что зарождавшаяся гражданственность не могла собственною самодеятельностию национального духа выработать какое-либо общечеловеческое содержание для поэзии: элементы нашей поэзии мы должны были взять в Европе и передать их на свою почву. Этот великий подвиг совершен Жуковским. В его натуре есть какая-то родственность с музами Германии и Альбиона, — и ему, при таком высоком таланте, легко было, в превосходных переводах, усвоить нам многие из их прекраснейших песен. Мы еще в детстве, не имея определенного понятия о том, что̀ перевод, что̀ оригинальное произведение, заучиваем их, *как сочинения Жуковского*. Это сродняет нас с немецкою и английскою поэзиею, и мы потом входим в их святилище уже не как профаны, но как уже рожденные посвященными... Оттого-то в России так рано сделались возможными и переводы с этих языков, и изучения этих литератур в их собственных звуках; тогда как, напрам., для французов и теперь еще закрыто печатью тайны святилище особенно германской поэзии. Через это же мы пришли в состояние усвоить себе германское созерцание искусства, германскую критику, германское мышление. И всё это сделал Жуковский одними своими переводами! Он ввел к нам *романтизм*, без элементов которого в *наше время невозможна* никакая поэзия. Пушкин, при первом своем появлении, был оглашен *романтиком*. Поборники новизны называли его так в похвалу, староверы — в порицание, но ни те, ни другие не подозревали в Жуковском представителя истинного романтизма. Причина очевидна: романтизм полагали в форме, а не в содержании. Правда, романтическое содержание не может укладываться в определенные по самому объему и соразмерные формы древней поэзии; оно требует простора и часто, так сказать, нарушает в свою пользу права формы. Но не в этом сущность романтизма. Романтизм — это мир внутреннего человека, мир души и сердца, мир ощущений и верований, мир порываний к бесконечному, мир таин-

ственных видений и созерцаний, мир небесных идеалов... Почва романтизма не история, не жизнь действительная, не природа и не внешний мир, а таинственная лаборатория груди человеческой, где незримо начинаются и зреют все ощущения и чувства, где неумолкаемо раздаются вопросы о мире и вечности, о смерти и бессмертии, о судьбе личного человека, о таинствах любви, блаженства и страдания... Обаятелен этот фантастический, запертый в самом себе мир; средние века жили в нем безвыходно; наше время, выступившее из него же, не отреклось от него, но расширило его новыми элементами и уравновесило их, помирило его и с историею и с практическою деятельностью. Горе тому, кто, соблазненный обаянием этого внутреннего мира души, закроет глаза на внешний мир и уйдет туда в глубь себя, чтоб питаться блаженством страдания, лелеять и поддерживать пламя, которое должно пожрать его!.. Люди с сильными натурами, погружаясь в эту пучину внутреннего созерцания, могут делаться мистическими сомнамбулами, вдохновенными безумцами, живыми тенями в чуждом и страшном для них мире действительности. Люди недалекие и неглубокие делаются пиэтистами, мистиками и моралистами: они толкуют и понимают себя и всё вне их находящееся задом наперед и вверх ногами. Но горе и тому, кто, увлеченный одною внешностию, делается и сам внешним человеком: нет ему верного убежища в самом себе от бурь жизни; нет в нем ни глубоких нравственных начал, ни верного взгляда на действительность; внутри его и холодно, и сухо, и жестко; он не может любить; он гражданин, он воин, он купец, он всё, что̀ хотите, но он никогда — не «человек», и вы никогда ему не вверитесь, не будете его другом, не откроете ему никакого внутреннего *человеческого* чувства, боясь опрофанировать это чувство... Итак, оба эти мира, внутренний и внешний — крайности; равно опасно предаваться одной из них исключительно; но оба эти мира равно нуждаются один в другом, и в гармоническом проникновении одного другим заключается действительное совершенство человека. Мир внешний встречает нас при самом рождении нашем и уловляет нас: чтоб избавиться от его ложных и нечистых обаяний, прежде всего нужно развить в себе *романтические элементы*. Пусть они возобладают над нашим духом, возбудят в нас восторженность и фанатизм: в сильной натуре, одаренной тактом действительности, они уравновесятся в свое время с другою стороною нашего духа, зовущею их в мир истории и действительности; что́ же до натур односторонних, исключительных или слабых — им везде грозит ровная опасность — и во внутреннем, и во внешнем мире. Итак, развитие романтических элементов есть первое условие нашей человечности. И вот великая заслуга Жуковского! Трепет объемлет душу при мысли о том, из какого ограниченного и пустого мира поэзии, в какой бесконечный и полный мир ввел он нашу литературу; каким содержанием обогатил и оплодотворил он ее посредством своих переводов!.. Трагедии Озерова — и «Орлеанская дева» Шиллера, анакреонтические стихотворения Державина, чувствительные песни и романсы Карамзина, Дмитриева, Капниста, Нелединского-Мелецкого — и «Песня Миньоны», «Голос с того света»,

«Утешение в слезах», «Горная дорога», «Мечты», «Элизиум», «Элегия на кончину королевы виртембергской», «Сельское кладбище», «Победитель», «Три путника», «Теон и Эсхин», «Старый рыцарь» и проч.; торжественные оды — и такие баллады, как «Рыцарь Тогенбург», «Ивиковы журавли», «Лесной царь», «Кассандра», «Граф Габсбургский», «Узник», «Эолова арфа», «Ахилл», «Торжество победителей», «Жалобы Цереры», «Кубок», «Замок Смальгольм»!.. А там еще остаются переводы: «Шильонский узник», «Пери и ангел», сельские стихотворения. «Ундина» — эта благоуханная, мелодическая и фантастическая повесть сердца, это *оригинально-переводное* творение Жуковского, лучше всего поясняет, почему его не хотят называть переводчиком, а смотрят на него, как на самостоятельного поэта. Действительно, Жуковского нельзя назвать собственно-переводчиком: в выборе пьес для перевода он руководствовался не одним безотчетным влечением, но как будто нарочно; он всегда искал *своего* и, находя, переводил; все переводы его носят на себе какой-то общий отпечаток, все образуют собою какой-то особенный мир поэзии — *поэзии Жуковского.* Самые оригинальные произведения — как будто переводы, а переводы—как будто оригинальные произведения. Он не случайно перевел «Орлеанскую деву», а не «Дон Карлоса», не «Валленштейна», но «Вильгельма Телля»: историческая сфера — не его сфера; ему родственнее этот мир чудес внутреннего духа, ему более по душе вдохновенная таинственным дубом героиня... Да, велика, неизмеримо-велика заслуга Жуковского русской литературе, русскому обществу! Это не временная, не относительная заслуга: многие, или, лучше сказать, большая часть его переводов будут вечными памятниками его огромного таланта, неувядаемыми цветами русской литературы. Поколение от поколения будет воспитываться ими на служение духу жизни... Я не умею ничего лучше представить себе его переводов: «Торжество победителей» и «Жалобы Цереры», — если б Жуковский перевел только их — и тогда бы он составил себе имя в нашей литературе. Если между его переводами есть слабые — причина в неудачном выборе, а не в недостатке таланта. Таковы: «Королева Урака», «Долина», отрывки из «Камоэнса» и т. п. Но и его неудачные пьесы как оригинальные, так и переводные, одни уже сделали свое дело, другие еще будут его делать: их содержание для неразвитого еще эстетического вкуса всегда будет заменять недостаток формы. Об образцовых переводах его я уже всё сказал, что̀ хотел сказать; о полном же цикле его поэзии заключаю свое суждение стихами Пушкина:

Его стихов пленительная сладость
Пройдет веков завистливую даль;
И, внемля им, вздохнет о славе младость;
Утешится безмолвная печаль,
И резвая задумается радость.

Б. — Я, право, не вижу, почему бы ваше суждение о Жуковском могло кому-нибудь показаться резким или оскорбительно-несправедливым... Разве потому — что оно нисколько не похоже на то, что̀ толковали о Жуковском наши аристархи, особенно «ученые»...

Мне теперь особенно интересно услышать ваше мнение о Батюшкове...

А. — Батюшков более поэт, чем Жуковский; Батюшков был одарен от природы художественными силами. В стихе его есть упругость и пластика; о гармонии нечего и говорить: до Пушкина у нас не было поэта с стихом столь гармоническим. Батюшков сочувствовал древнему миру; в натуре его были элементы эллинского духа. И между тем, он прошел почти незамеченным явлением, тогда как Жуковского знала наизусть вся Россия: причина — недостаток, если не отсутствие, содержания в поэзии Батюшкова. Родиною его музы должна была быть Эллада, а посредником между его музою и гением Эллады — Германия; и между тем, талант Батюшкова развился на бесплодной для искусства почве французской литературы XVIII века: он не почитал для себя унижением переводить и подражать даже какому-нибудь сладенькому Парни. Итальянская поэзия тоже не могла быть ему особенно полезною, и скорее была вредна. Одно из лучших его произведений — «Элегия на развалинах за́мка в Швеции» внушено ему диким гением мрачного Севера. Антологические стихотворения — эти драгоценные бриллианты в его поэтическом венце — подарены ему гением родной ему Эллады. Всё прочее занимает у него середину между скандинавскою элегиею и антологическими стихотворениями, и потому — всё это как-то нерешительно, более сверкает превосходными частностями, красотою пластически художественной формы, но не целым, которое, по недостатку содержания, не могло являться в художественной замкнутости и оконченности. Батюшков явился в такое время нашей литературы, когда ни у кого не было и предчувствия о том, что такое искусство со стороны формы. Поэтому он заботился больше о гладкости и правильности того, что́ называли тогда «слогом», и мало заботился о виртуозности своего художественного резца, так что его пластические стихи были бессознательным результатом его художнической натуры, — и вот почему в его стихотворениях так много неточных выражений, прозаических стихов, а иногда он не чужд и растянутости и риторики. Батюшков сам чувствовал недостаток в содержании для своей поэзии и потому переходил из крайности в крайность: от светлого, поэтического эпикуреизма к какому-то строгому и прозаическому мистицизму. Поэзия его всегда нерешительна, всегда что-то хочет сказать и как будто не находит слов. Впрочем, чтоб сделать верную и полную оценку Батюшкову, надо много говорить, надо беспрестанно цитовать его стихи. Батюшков не принадлежит к числу гениальных творческих натур; но талант его до того велик, что не будь его поэзия лишена почти всего содержания, родись он не перед Пушкиным, а после него, — он был бы одним из замечательных поэтов, которого имя было бы известно не в одной России.

Б. — Да что́ же вы разумеете под словом «содержание», которое служит основанием всех ваших суждений о поэзии и поэтах?

А. — Я не берусь вам определять философски, что́ такое «содержание» в жизни, в истории, в искусстве, в науке, но охарактери-

зую его вам общими признаками и объясню примерами, взятыми из сферы искусства. Содержание в искусстве не всегда то, что можно с первого взгляда выговорить и определить; оно не есть воззрение или определенный взгляд на жизнь, не начало или система каких-либо верований и убеждений, род философской школы или политической котерии; содержание есть нечто высшее, из чего вытекают все верования, убеждения и начала; содержание есть миросозерцание поэта, его личное ощущение собственного пребывания в лоне мира, и присутствие мира во внутреннем святилище его духа. Когда вы читаете поэта без содержания, но обладающего большим талантом, вы чувствуете, что вас *что-то* растревожило, возбудило в вас стремление к *чему-то*, повергло вас в *какое-то* неопределенное состояние; но не удовлетворило, не наполнило ничем; здесь самое наслаждение — только раздражение, а не удовлетворение. Напротив, когда вы читаете поэтические произведения, проникнутые глубоким содержанием, вы чувствуете, что стремитесь к чему-нибудь определенному, наслаждаетесь чем-нибудь положительным, что вы приняли в себя новую силу, что вашего существования прибавилось, что вы чем-то преисполнились. Тогда вы страдаете страданием вашего поэта, блаженствуете его блаженством, потому что в его страдании или его блаженстве узнаёте общечеловеческую скорбь или радость, душу века, интерес времени. Ваш поэт покоряет вас, заставляет видеть всё в том колорите, в каком сам всё видит. Такое влияние производят на душу читателя великие поэты, каковы, напр., Байрон, Шиллер, Гёте. Их нельзя читать всех вдруг, но каждый из них поочередно овладевает целою частию вашей жизни и делает вас на то время байронистом, шиллеристом, гётистом. У нас вообще содержание понимают только внешним образом, как «сюжет» сочинения, не подозревая, что содержание есть душа, жизнь и сюжет этого сюжета. И потому, если дело идет особенно о романе или повести, то смотрят только на полноту происшествий, на сложность завязки и искусство развязки. С этой точки зрения, «Эвелина де-Вальероль» г. Кукольника, конечно, будет романом с содержанием, потому что и в целый день не перескажешь всех «приключений», обретающихся в этой сказке; а «Старосветские помещики» Гоголя, где очень просто рассказано, ка́к жил старик со старушкой, ка́к сперва умерла старушка, а потом умер старик, с тоски по ней, и где нет ни происшествий, ни завязки, ни развязки, — будет повестью без всякого содержания...

Б. — А! теперь я понимаю, отчего вы мало находите содержания у таких из наших писателей, которые общим мнением признаны великими... Кстати, эпоха литературы, на которой мы остановились, была ознаменована союзами знаменитостей, поэтическими и литературными триумвиратами...

А. — Которые теперь, за давностию, забыты, так что историкам нашего времени надо делать новые... И я первый попытаюсь на это, присоединив к именам Жуковского и Батюшкова имя Гнедича. Этот человек у нас доселе не понят и не оценен, по недостатку в нашем обществе ученого образования. Перевод «Илиады» — эпоха в нашей

литературе, и прийдет время, когда «Илиада» Гнедича будет настольною книгою всякого образованного человека. Это время недалеко, потому что, благодаря просвещенному, истинно-европейскому стремлению нынешнего министерства народного просвещения, поставившего изучение древних языков непреложным условием гимназического и университетского курса, — *образованность* и *невежество* скоро перестанут быть синонимами, и истинная ученость сделается основою истинной образованности...[37] Без исторического созерцания жизни древних нельзя понимать и их искусства; вот почему «Илиада» никогда не может быть доступна толпе. Без созерцания греческого искусства никакого искусства нельзя понимать, — и потому нечего распространяться о том, ка́к велик подвиг Гнедича, какое бесконечное влияние имеет и будет иметь он на русскую литературу. Дух Гнедича был родствен с гением эллинской поэзии; сам собою, вопреки своему развитию и духу времени, он прозрел в глубокую сущность греческого искусства. Перевод «Илиады», если сравнить с подлинником, есть не более, как

...разыгранный Фрейшиц
Перстами робких учениц, —

но всё же «Фрейшиц», а не собственная фантазия, выдаваемая за «Фрейшица»: — а это великое дело! Никакое колоссальное творение искусства не может быть переведено на другой язык так, чтоб, читая перевод — вы не имели нужды читать подлинник; напротив, не читав творения в подлиннике, нельзя иметь точного о нем понятия, ка̀к бы ни был превосходен перевод. К «Илиаде» особенно относится эта *горькая* истина: только греческий язык мог выразить такое греческое содержание, и на всех других языках «Илиада» — засушенное тропическое растение, хотя и сохранившее, по возможности, и блеск своих красок и ароматический запах. Наш Гнедич умел схватить в своем переводе отражение красок и аромата подлинника, умел уловить колорит греческого созерцания и сделал его фоном картины своего перевода. Перевод Гнедича — копия с древней статуи, сделанная даровитым художником нового времени. А это великий подвиг, бессмертная заслуга! Русский язык один из счастливейших языков по своей способности передавать произведения древности. Невежды смеются над славянскими словами и оборотами в переводе Гнедича; но это именно и составляет одно из его существеннейших достоинств. Всякий коренной, самобытный язык, в период младенчества народа, в созерцании которого жизнь еще не распалась на поэзию и прозу, но и самая проза жизни опоэтизирована, — такой язык, в своем начале, бывает полон слов и оборотов, дышущих какою-то младенческою простотою и высокою поэзиею; со временем эти слова и обороты заменяются другими, более прозаическими, а старые остаются богатым сокровищем для разумного употребления и наоборот, если их некстати употреблять. Так у нас остались древние поэтические слова: *ланиты*, *очи*, *уста*, *перси*, *рамена*, *храм*, *храмина*, *праг*, и т. п., заменившиеся прозаическими словами: *щеки*,

глава, *губы*, *грудь*, *плечи*, *хоромы*, *порог* и т. п. Конечно, нет ничего смешнее, пошлее и надутее, как употребление педантами и безвкусными рифмотворцами старинных слов там, где это не требуется сущностью дела, напр., в переводе тассова «Освобожденного Иерусалима» [38] и т. п. Но в переводе «Илиады» наши слова, под пером вдохновенного переводчика, исполненного поэтического такта — истинное и бесценное сокровище! Замените выражения: «ему *покорилась* лилейно-раменная Гера-богиня»; «*и осклабился* Зевс-громовержец» выражениями: «его послушалась жена»; «рассмеялся Зевес», — тогда из высокой поэзии выйдет пошлая проза...

Б. — Однако мы уже так далеко зашли с вами, что, кажется, и не доберемся до Пушкина...

А. — Напротив, мы уже добрались до него...

Б. — Как? — Так неужели Карамзин, Дмитриев, Крылов, Озеров, Жуковский, Батюшков, Гнедич — и все тут?

А. — А кто же еще, думали бы вы? Неужели *Николев*, *Бобров*, *Долгорукий*, *Хвостов*, *Остолопов*, *Подшивалов*, *Никольский*, *Глинки*, *Шаховской*, *Воейков*, *Измайлов*, *Шаликов*, *Пушкин* (В.), *Катенин*, *Пнин*, *Буринский*, *Шатров*, *Горчаков*, *Бунина*, *Крюковской*, *Лобанов*, *Федоров*, (Б. М.), *Кокошкин*, *Ильин*, *Иванов* и пр.?.. Пора бы уже и перестать беспокоить их почтенные и заслуженные имена нашим журнальным критикам и обозревателям, как оставила в покое забывшая о них публика... Сверх того, не всё, что̀ касается до литературы, входит в историю литературы: многое поступает в ведомство статистики литературы, которая занимается всеми книгами и всеми писателями без изъятия, подводя их под числа и итоги, иногда очень интересные и поучительные... Первый опыт такой статистики русской литературы составил г. Греч, под названием «Опыта краткой истории русской литературы», впрочем, довольно плохой даже и для статистики...

Б. — Но некоторые из них...

А. — Были люди с дарованием, хотите вы сказать? Правда, но их дарования так сильны, что не могли не быть замечены в свое время, и так слабы, что забылись еще прежде, чем кончили они свое поприще. Такие дарования — случайности, а не действительные явления. Действительно только то̀, что̀ родится из важных причин и производит важные следствия. Если изучать все случайности, помнить их и говорить о них — не станет веку человеческого, не́когда будет заняться чем-нибудь дельным. Сверх того, написать мимоходом, между службою и картами, две-три песни, журнальную статейку, какую-нибудь сказку, которые бы обратили на автора минутное внимание толпы, еще не значит быть поэтом или даже и литератором...

Б. — Итак, перейдем к Пушкину.

А. — И поговорим о нем как можно меньше, потому что сказать о нем всего не успеешь и в целую жизнь. Пушкин принадлежит к вечно живущим и движущимся явлениям, не останавливающимся на той точке, на которой застала их смерть, но продолжающим развиваться в сознании общества. Каждая эпоха произносит о них свое

суждение и как бы ни верно поняла она их, но всегда оставит следующей за нею эпохе сказать что-нибудь новое и более верное, и ни одна и никогда не выскажет всего...

Батюшков уже свершил свое поприще, несчастно прерванное; Жуковский, хоть еще и далеко не свершил своего поприща, но результаты его поэтической деятельности уже пустили глубоко свои корни в почву восприимчивого и плодовитого русского духа, — когда ребенок-Пушкин начинал знакомиться с русскою литературою. Жадно читал он всё, что застал тогда написанным, от Ломоносова до Жуковского и Батюшкова включительно. И вот он делается усердным и, надо сказать, часто неловким учеником предшествовавших ему корифеев нашей литературы и плохим их подражателем. Стих его не был лучше даже стиха его дяди, В. Пушкина; он пишет послание *к красавице, нюхающей табак*, и жалеет в нем, зачем он не табак... Усердно печатает он свои детские фантазии в «Российском музеуме», издававшемся в 1815 году. Прочтите лицейские стихотворения Пушкина — и в лучших из них вы увидите только хорошего подражателя. В первом томе изданных им самим стихотворений вы уже не находите ничего дурного, напротив, видите много хорошего; но в пьесах: «Лицинию», «Певец», «Амур и Гименей», «Ш***ву», «Торжество Вакха», «Разлука», «Дельвигу», «Жуковскому», «Русалка», «Стансы Т***му», «В***му», «Кривцову», «Война», «К Овидию», писанных от 1815 до 1822, вы еще видите не Пушкина, еще не самостоятельного поэта, а только даровитого ученика достойных учителей. Все исчисленные мною стихотворения перемешаны с такими, в которых Пушкин является уже Пушкиным, в которых мы видим поэзию, не имеющую ничего общего с прежнею, бывшею до Пушкина, — поэзию, явившуюся вдруг, без всяких предварительных проявлений, подобно Афине-Палладе, вдруг и во всеоружии родившейся из головы Зевса. В отделе стихотворений, означенных 1823 годом, вы уже не встречаете ничего не-пушкинского, ничего навеянного Пушкину его учителями. Правда, в поэмах его — «Руслан и Людмила», «Кавказский пленник» видно сильное влияние, но уже других учителей: — Пушкин навсегда расквитался с русскою литературою и стал ее учителем... Трудно охарактеризовать общими чертами великость реформы, произведенной Пушкиным в поэзии, литературе, версификации и языке русском. Между стихом Пушкина и стихом Батюшкова больше расстояния, чем между стихом Батюшкова и стихом Державина. Достоинство пушкинского стиха состоит не в одной легкости — легкость одно из второстепенных качеств его: нет, достоинство этого стиха заключается в его художественности, в этой органической, живой соответственности между содержанием и формою, и наоборот. В этом отношении стих Пушкина можно сравнить с красотою человеческих глаз, оживленных чувством и мыслию: отнимите у них оживляющее их чувство и мысль — они останутся только красивыми, но уже не божественно-прекрасными глазами. Теперь многие пишут стихи и гладкие, и гармонические, и легкие; но пушкинский стих *напомнила* нам только муза

Лермонтова... Поэзия Пушкина полна, насквозь проникнута содержанием, как гранёный хрусталь лучом солнечным: у Пушкина нет ни одного стихотворения, которое не вышло бы из жизни и было написано вследствие желания так что-нибудь написать, в чаянии, что авось-де это будет недурно... Это обстоятельство резкою чертою отделяет Пушкина от всех поэтов предшествовавших периодов. Художническая добросовестность Пушкина была до него беспримерным явлением в нашей литературе: он высылал из мира души своей только выношенные, вызревшие поэтические фантазии, которые сами рвались наружу. Этим он совершенно избежал риторики, декламации и общих мест: их следы заметны только разве в его ученических произведениях, о которых я говорил. Следствием глубоко-истинного содержания, всегда скрывающегося в произведениях Пушкина, была их строго-художественная форма. Каждое его стихотворение есть отдельный мир, замкнутый в самом себе, полный собственных сил, чуждый всяких несвойственных ему элементов, всего постороннего и лишнего, свободно движущийся в своей сфере. Как верна у Пушкина всякая мысль, всякое чувство и всякое ощущение, так верен у него и всякий образ, каждая фраза, каждое слово. Всё на своем месте, всё полно, ничего недоконченного, темного, неточного, неопределенного. Определенность есть свойство великих поэтов, и Пушкин вполне обладал этим свойством. Ограниченные люди ставили его поэзии в вину, что она всё *оземленяет* и *овеществляет* — обвинение, которое обнаруживает решительное отсутствие эстетического чувства, самое грубое неразумение поэзии! Поэт — соперник творящей природе, подобно ей, он стремится бесплотных духов жизни, реющих в беспредельных пространствах, уловить в прекрасные и полные органически-идеальной жизни образы, воплотить небесное в земное, и земное просветлить небесным... Поэт не терпит отвлеченных представлений: творя, он мыслит óбразами, а всякий образ только тогда и прекрасен, когда определен и вполне доступен созерцанию. Из русского языка Пушкин сделал чудо. Справедливо сказал Гоголь, что «в Пушкине, как будто в лексиконе, заключилось всё богатство, гибкость и сила нашего языка». Он ввел в употребление новые слова, старым дал новую жизнь; его эпитет столько же смел, оригинален, как и резко-точен, математически-определен. Многообъемлемость и многосторонность также принадлежат к числу качеств, которые срослись с поэзиею Пушкина. Грусть у него сменяется шуткою, эпиграммою, тяжелая скорбь неожиданно разрешается освежающим душу юмором. Его нельзя назвать ни поэтом грусти, ни поэтом веселия, ни трагиком, ни комиком исключительно: он всё... Самое простое ощущение звучит у него всеми струнами своими и потому чуждо монотонности; это всегда полный аккорд... Всего чаще ощущение у Пушкина — диссонанс, разрешающийся в гармонию, и всего реже — простая мелодия... Трудно было бы определить общее направление поэзии Пушкина; но можно сказать утвердительно, что имя романтика навязано на него не совсем впопад, так же как невпопад отнято оно у Жуковского. Характер чи-

сто романтической поэзии всегда более или менее односторонний и исключительный. Поэзия Пушкина — самый разнообразный мир, где примирены самые разнообразные и противоречащие элементы, где простая и вместе роскошная форма спокойно и равновесно овладела своим многосложным содержанием... Наконец, Пушкин — вполне национальный поэт, заключивший в духе своем все национальные элементы. Это видно не только из тех произведений, где чисто русское содержание выражал он в чисто народной форме и где не имел он себе соперника; но еще более из тех произведений, которые, ни по содержанию, ни по форме, кажется, не могут иметь ничего русского. Я не знаю лучшей и определеннейшей характеристики национальности в поэзии, как ту, которую сделал Гоголь в этих коротких словах, врезавшихся в моей памяти: «Истинная национальность состоит не в описании сарафана, а в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа; когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами». Мне кажется, что кроме грусти, как основного мотива пушкинской поэзии, и бодрого, мощного выхода из нее не в какое-нибудь тепленькое утешеньице, а в ощущение собственной силы, как самой характеристической черты ее, — национальность ее состоит еще во внешнем спокойствии при внутренней движимости, в отсутствии одолевающей страстности. У Пушкина диссонанс и драма всегда внутри; а снаружи всё спокойно, как будто ничего не случилось, так что грубая, невосприимчивая или неразвитая натура не может тут видеть ни силы, ни борьбы, ни величия... Заметьте, что герои Пушкина никогда не лишают себя жизни, по силе трагической развязки, но остаются жить... Пушкин в этой черте бывает страшно велик... Не было еще на Руси такой колоссальной творческой силы, и так национально, так русски проявившейся... Ни один поэт не имел на русскую литературу такого многостороннего, сильного и плодотворного влияния. Пушкин убил на Руси незаконное владычество французского псевдо-классицизма, расширил источники нашей поэзии, обратил ее к национальным элементам жизни, показал бесчисленные новые формы, сдружил ее впервые с русскою жизнию и русскою современностию, обогатил идеями, пересоздал язык до такой степени, что и безграмотные не могли уже не писать хорошими стихами, если хотели писать.

Б. — Но что́ вы скажете о Пушкине в сравнении с европейскими поэтами?

А. — Он относится к ним, как Россия к Европе, а европейские поэты к нему — как Европа к России. Пушкин обладал мировою творческою силою; по форме, он соперник всякому поэту в мире; но по содержанию, разумеется, не сравнится ни с одним из мировых поэтов, выразивших собою момент всемирно-исторического развития человечества [39]. И это нисколько нейдет к унижению великого гения Пушкина; повторяю, что поэту принадлежит форма, а содержание — истории и действительности его народа. Россия доселе жила внешнею

силою; национальное сознание пробудилось в ней не дальше, как с великого 1812 года... Какому-нибудь Байрону довольно было истории своего отечества, чтоб иметь готовое содержание для своей поэзии; а Пушкину еще оставалась целая Европа, т. е. целое человечество. Слова: *папа, католицизм, феодализм, вассал, реформация, религиозная война, всемирная торговля*, и пр. и пр. не могли в слухе Пушкина раздаваться так же, как в слухе Байрона: что́ для одного было предметом любознательности, то́ для другого было личным интересом, возбуждавшим все его страсти, все чувства... Самое образование европейских поэтов с детства питает их «поэтическим содержанием»: чего не знал Гёте, какою ученостию обладал Шиллер! Байрон в подлиннике читал греческих и латинских писателей! В Европе всё так чудно устроено, — одно не мешает другому, напр., свет науке, а наука свету; у нас же, об этом свете Пушкин говорил с таким отчаянием:

И даже глупости смешной
В тебе не встретишь, свет пустой!..

Но здесь не должно упускать из виду важного обстоятельства: смерть застигла Пушкина в поре полного развития необъятных сил его творческого духа, в ту самую минуту, когда он уже начинал уходить от волнующей юную и пылкую натуру внешности и погружаться в бездонную глубь своего внутреннего *я*, когда он только что перестал пробовать свое перо и только что начинал писать настоящим образом...

Б. — Однако наш разговор грозит быть страшно длинным, если вы хотите говорить о поэтах пушкинской школы...

А. — Если только поэтому, а не по чему-нибудь другому, — то он будет очень короток. Время великий критик: его крылья провевают все дела человеческие, оставляя на току немного зерен и рассевая по воздуху много шелухи... У нас же, надо заметить, время особенно быстро летит: мы люди нового поколения, едва перешедшие за роковую черту 30-ти лет, отделяющую юность от мужества, мы, заучившие наизусть первые стихи Пушкина, мы, едва успевавшие следовать, так сказать, по пятам за его быстрым поэтическим бегом, — мы давно уже оплакали его безвременную кончину, а на школу его смотрим уже, как на «дела давно минувших дней, преданья старины глубокой», любим ее только по отношению к собственному нашему развитию, только по воспоминанию о прекрасном времени нашей жизни, когда всякий новый журнал, всякая новая книжка журнала, альманах, какой-нибудь сбор «мечтаний и звуков»[40] были для нас праздником, тотчас врезывались в памяти, возбуждали живые восторги, шумные споры... И, если хотите, понятно, что мы в то блаженное время давали Пушкину сподвижников и товарищей, строили триумвираты и целые школы; но понятно также и то, что теперь, при имени Пушкина, мы не знаем, кого вспомнить, кого назвать...

Б. — Как! столько имен, столько слав...

А. — Но ведь в то время и г. *Олин*, автор «Корсара» и многих романтических элегий, издатель бесчисленного множества программ несостоявшихся журналов и газет, и г. *М. Дмитриев*, сочинитель целой книги стихов, и г. *Раич*, автор десятка плаксивых стихотворений, и г. *Трилунный*, переводчик и подражатель Байрона, и *Ф. Н. Глинка*, изобретатель благоухающей нравственностию поэзии, и много еще других,— всё это были имена и славы, да еще какие?..

Б. — Но я разумею не их, а Баратынского, Козлова, Давыдова (Дениса), Дельвига, Подолинского, Языкова. Помните, бывало, говаривали: Пушкин, Баратынский, Языков?

А. — Да, т. е. триумвират... И точно, названные вами писатели недаром считались даровитыми. В них выразился характер эпохи, теперь уже миновавшей; они завоевали себе место в истории русской литературы. Я не люблю поэм Баратынского: в них больше ума, чем фантазии; но между его лирическими произведениями есть очень замечательные. Мне особенно нравится в них этот характер *сдумчивости* в жизнь, который свидетельствует о присутствии мысли. Элегия Баратынского «На смерть Гёте» — превосходна. Козлов замечателен особенно удачными переводами из Мура; но переводы его из Байрона все слабы. Есть несколько замечательных пьес и между его собственными. У него много души; жаль только, что чувство его часто походит на чувствительность. Поэмы его вообще слабы; из них «Чернец» замечателен по эффекту, который он произвел на публику и который напомнил об эффекте «Бедной Лизы» Карамзина. Элегии Давыдова часто пышут истинною поэзиею, и их всегда можно перечесть с удовольствием, несмотря на их однообразность. Вообще, в поэзии Давыдова есть какая-то достолюбезная оригинальность, свой собственный характер. Имя Дельвига мне любезно, как друга детства Пушкина. *Русские* песни Дельвига очень хороши для фортепьяно и пения в комнате, где они удобно могут быть приняты за народно-русские песни. В подражаниях Дельвига древним много внешней истины, но незаметно главного — греческого созерцания жизни... Подолинский *был* человек с замечательным дарованием: в его мелких стихотворениях и в поэмах много чувства и поэтических мест; но у него никогда не бывало целого, особенно в поэмах, которые бедны содержанием, слабы по концепции, бледны по выполнению... Стихи Языкова блестят всею роскошью внешней поэзии, — и если есть внешняя поэзия, то Языков необыкновенно даровитый поэт. Он много сделал для развития эстетического чувства в обществе: его поэзия была самым сильным противоядием пошлому морализму и приторной элегической слезливости. Смелыми и резкими словами и оборотами своими Языков много способствовал расторжению пуританских оков, лежавших на языке и фразеологии. Правда, его новые слова и фразы почти всегда изысканны, неточны, а нередко и грешат против вкуса; но они всем понравились, а потому и сделали свое дело... Стих Языкова громок, звучен, ярок; но в нем это — чисто внешние достоинства, без всякого отношения к содержанию. Да и что́ составляет содержание его поэзии? или, лучше сказать, есть ли

в ней какое-нибудь содержание? Поэзия, полная содержанием, всегда развивается, идет вперед; поэзия, чуждая всякого содержания, всегда стоит на одном месте, поет одно и то же, одним и тем же голосом. Вначале она может возбуждать фурор; но когда к ней привыкнут, ее уже не читают, а только безусловно хвалят... Проходит пыл, остается дым и чад; поэт начинает писать вялые, холодные и вообще плохие стихи, которых уже никто не почитает стоящими даже порицаний... А мне странно, что вы не упомянули о г. Хомякове: хотя он по таланту и гораздо ниже Языкова, но после Языкова как-то невольно вспоминаешь г. Хомякова. Это не без причины: между ними много общего, именно — внешняя красота стиха, независящая от смысла пьесы, и однообразие в манере и предметах песнопений... В самом деле, Языков всё пел студентские пиры и студентскую удаль; г. Хомяков *символически* поет всё о чем-то высоком и прекрасном; содержание песен Языкова неподвижно; содержание песен г. Хомякова также неподвижно, потому что это всегда одна и та же отвлеченная мысль, одни и те же громкие слова; оба поэта часто обращаются в своих стихах к России, — и ни у того, ни у другого не сорвалось с пера ни одного русского слова, ни одного русского выражения, на которое отозвалась бы русская душа или в котором отозвалась бы русская душа. Не правда ли, всё это очень сходно? Но, между тем, тут есть и несходство: г. Языков кончает не так, как начал — он утратил даже свой бойкий, звонкий и разгульный стих; г. Хомяков неизменен: он попрежнему владеет стихом своим... Причина этой разности та, что для стихов Языкова — каковы бы ни были они — нужен был хоть пыл молодости, если не вдохновение; для стихов же г. Хомякова этого не было нужно...

Б. — Но я не понимаю, что́ же вы разумеете под школою Пушкина...

А. — Собственно, ее не было. Пушкин только развязал руки тогдашней молодёжи на гладкий, бойкий стих, настроил ее на элегический тон, вместо торжественного, да ввел в моду поэмы, вместо баллад; тайна же его поэзии, и по содержанию, и по форме, для всех оставалась тайною. В его поэзии все видели одну внешнюю, поверхностную сторону, а во внутрь ее и не заглядывали...

Б. — Но в чем же великое влияние Пушкина на русскую литературу, если школа, им созданная, так скоро исчезла, не оставив по себе следа?..

А. — В том именно, что благодаря Пушкину мы скоро оценили эту школу по достоинству... Влияние Пушкина было не на одну минуту; оно окончится только разве с смертию русского языка. Сверх того, странно было бы измерять достоинство поэта рожденною им школою. Мы не знаем, да и знать не хотим, создал ли какую школу, напр., Байрон: мы хотим знать только Байрона и судить о нем по нем самом, а не по его школе, если б она и была. Не Пушкин виноват, что вместе с ним не явилось сильных талантов... Притом же, влияние великого поэта заметно на других поэтов не в том, что его поэзия отражается в них, а в том, что она возбуждает в них собственные их

силы: так солнечный луч, озарив землю, не сообщает ей своей силы, а только возбуждает заключенную в ней силу... У кого есть талант, и кто способен понять поэзию Пушкина, принять в себя ее содержание, — тот, конечно, будет писать несравненно лучше, нежели как бы он писал, не зная Пушкина. А многие ли понимают Пушкина?.. Поверьте мне, надо быть выбрану из десяти тысяч, чтоб понимать Пушкина! Ведь это талант своего рода, и талант большой! Вот, напр., Веневитинов: хоть и нельзя указать явного влияния Пушкина на его поэзию, но нет сомнения, что он Пушкину обязан больше, чем кто-нибудь. Веневитинов сам собою составил бы школу, если б судьба не пресекла безвременно его прекрасной жизни, обещавшей такое богатое развитие. В его стихах просвечивается действительно идеальное, а не мечтательно-идеальное направление; в них видно содержание, которое заключало в себе самодеятельную силу развития; но форма его поэтических произведений, даже самый характер их не обещали в Веневитинове поэта, — и я уверен, что он скоро оставил бы поэзию для философских созерцаний. На этом поприще много можно было ожидать от него. Он возбудил к себе сильное участие, даже энтузиазм молодых людей обоего пола своими произведениями и в стихах и в прозе: это участие, этот энтузиазм были пророческие... Говоря о поэтах того времени, нельзя не упомянуть о Полежаеве, как поучительном примере необузданной силы без содержания, — таланта без образования, — вдохновения без вкуса. Эта дикая натура пала жертвою собственной силы, раз не так направленной, — пала жертвою собственного огня, не нашедшего для себя настоящей пищи...

Б. — А Грибоедов?

А. — Он сам по себе; он сам целая школа. Написав несколько посредственных опытов в драматическом роде по французской мерке, он вдруг является с комедиею, для которой едва ли где мог быть образец, не говоря уже о русской литературе. Язык, стих, слог — всё оригинально в «Горе от ума». Содержание этой комедии взято из русской жизни; пафос ее — негодование на действительность, запечатленную печатью старины. Верность характеров в ней часто побеждается сатирическим элементом. Полноте ее художественности помешала неопределенность идеи, еще не вполне созревшей в сознании автора: справедливо вооружаясь против бессмысленного обезьянства в подражании всему иностранному, он зовет общество к другой крайности — к «китайскому незнанью иноземцев». Не поняв, что пустота и ничтожество изображенного им общества происходят от отсутствия в нем всяких убеждений, всякого разумного содержания, он слагает всю вину на смешные бритые подбородки, на фраки с хвостом назади, с выемкою впереди и с восторгом говорит о величавой одежде долгополой старины... Но это показывает только незрелость, молодость таланта Грибоедова: «Горе от ума», несмотря на все свои недостатки, кипит гениальными силами вдохновения и творчества. Грибоедов еще не был в состоянии спокойно владеть такими исполинскими силами. Если бы он успел написать другую комедию,

она далеко оставила бы за собою «Горе от ума». Это видно из самого «Горе от ума»: в нем так много ручательств за огромное поэтическое развитие... Какая убийственная сила сарказма, какая едкость иронии, какой пафос в лирических излияниях раздраженного чувства; сколько сторон, так тонко подмеченных в обществе; какие типические характеры; какой язык, какой стих — энергический, сжатый, молниеносный, чисто русский! Удивительно ли, что стихи Грибоедова обратились в поговорки и пословицы и разнеслись, между образованными людьми, по всем концам земли русской! Удивительно ли, что «Горе от ума» еще в рукописи было выучено наизусть целою Россиею!.. Грибоедов наводит мне на душу грустную мысль о трагической судьбе русских поэтов... [41] Батюшков в цвете лет и полноте поэтической деятельности... хуже, чем умер; Грибоедов, Пушкин, Лермонтов погибли безвременно...

. . . . . . иль вся наша
И жизнь не что, как сон пустой,
Насмешка рока над землей?..

Б. — Прерываю ваше поэтическое раздумье прозаическим вопросом: говоря о поэтах до-пушкинской эпохи, вы забыли Мерзлякова, которого русские песни, впрочем, принадлежат к позднейшему времени.

А. — Да много ли его русских песен-то? «Среди долины ровныя» — не народная, и даже не простонародная, а разве сентиментально-мещанская песня. «Чернобровый, черноглазый» и «Не липочка кудрявая» — прекрасные и выдержанные песни; все другие — с проблесками национальности, но и с «чувствительными» против нее обмолвками. В поэзии Мерзлякова есть чувство, но нет мысли. Теория его — французско-классическая; следовательно, об ней можно и не говорить. Переводы его из древних не изящны; в них не веет жизнию эллинского духа. Мерзляков смотрел на древних сквозь лагарповские очки. Он переводил идиллии г-жи Дезульер и ужасными виршами пересказал на книжном русском языке времен Хераскова «Освобожденный Иерусалим» Тасса.

Б. — К кому же мы теперь перейдем от Пушкина и Грибоедова?

А. — К повести и роману. Пресытившись стихами, мы захотели прозы; а пример Вальтера Скотта был очень соблазнителен... Марлинский первый начал писать русские повести. Они были для своего времени то же, что̀ повести Карамзина для той эпохи; разница между ними только та, что одни *романтические*, другие *классические*, в простом смысле этих слов. «Юрий Милославский» был первым русским историческим романом. Он явился очень во̀-время, когда все требовали русского и русского. Вот причина его необыкновенного успеха. Теперь он — преприятное и преполезное чтение для детей от 7 до 12 лет включительно и для простого народа. Жаль, что он не издан в числе нескольких десятков тысяч экземпляров и не продается копеек по 20 серебром: он много бы мог принести пользы,

Я не буду исчислять всех повестей и романов, всех нувеллистов и романистов: это был бы бесполезный труд и скучный разговор. Романистов было много, а романов мало, и между романистами совершенно забыт их родоначальник — Нарежный. В 1804 году издал он отчаянную романтическую трагедию «Димитрий Самозванец», которая была сколком с «Разбойников» Шиллера; потом печатал повести и романы — бледные, бесцветные, манерные, во вкусе г-жи Жанлис. В 1824 он издал «Бурсака», а в 1825—«Два Ивана», романы, запечатленные талантом, оригинальностию, комизмом, верностью действительности. Их обвиняли тогда в грубой простонародности; но главный их недостаток состоял в бедности *внутреннего* содержания. Он еще написал что-то вроде *русского Жилблаза*, который был почище всех *Выжигиных*, хотя и имел несчастие подать повод к появлению этих литературных бродяг и выродков... Лучший романист пушкинского периода литературы нашей, без сомнения, Лажечников. «Новик» его слишком полон, так сказать, обременен внутренним обилием: видно, что он — первое произведение автора; но в нем много теплоты, одушевления, много прекрасных частностей. «Ледяной дом» есть лучшее произведение Лажечникова по содержанию, по одушевлению, которым он *спокойно* проникнут, по характерам лиц, по превосходным частностям и полноте целого. В «Басурмане» Лажечников перенесся в чуждую ему сферу жизни, которая всех менее может дать содержание для романа. Несмотря на то, недостаточный в целом, «Басурман» не чужд превосходных отдельных мест; к лучшим из них принадлежат те, где является *грозное* лицо Иоанна III, деда настоящего Грозного; также сцена трагической смерти немца-лекаря, замученного татарами... Жаль, что Лажечников мало пишет: он принадлежит к числу тех писателей, которых влияние особенно сильно на эстетическое и нравственное развитие современного им общества. Что касается до повести — она, со времени появления Марлинского до Гоголя, играла роль ученицы, и только в отрывке из романа Пушкина «Арап Петра Великого» на минуту явилась мастером, в смысле немецкого *мейстера*, или итальянского *маэстро*. С Гоголя начался русский роман и русская повесть, как с Пушкина началась истинно-русская поэзия... Гоголь внес в нашу литературу новые элементы, породил множество подражателей, навел общество на истинное созерцание романа, каким он должен быть; с Гоголя начинается новый период русской литературы, русской поэзии...

Б. — Воля ваша, а мне кажется, что вы увлекаетесь и видите в Гоголе далеко больше того, что́ в нем есть. Что́ говорить — талант, и талант замечательный, удивительное искусство верно списывать с натуры; но — согласитесь сами — ведь действительная и высокая сторона в искусстве есть идеалы, а что́ за идеальные лица — какой-нибудь взяточник-городничий, мещанка Пошлепкина, какой-нибудь Иван Иванович или Иван Никифорович?..

А. — Вы очень верно выразили мнение толпы о Гоголе, и, по моему мнению, толпа совершенно права с своей точки зрения.

Б. — Как хотите, но я охотно готов быть представителем толпы в этом случае. Смеяться и смеяться, смешить и смешить — это, право, совсем не то, что́ умилять сердца, возвышать душу...

А. — Совершенная правда! Смешить — дело весельчаков и забавников, а смеяться — дело толпы. — Чем грубее и необразованнее человек, тем он более расположен смеяться всякой плоскости, хохотать всякому вздору. Ничего нет легче, как рассмешить его. Он не понимает, что можно плакать и рыдать, когда сердце хочет выскочить из груди от полноты блаженства и радости, и что можно хохотать до безумия, когда сердце сдавлено тоскою или разрывается отчаянием. Ступайте в русский театр, когда там дают «Гамлета» — и вы услышите вверху (а иногда и внизу) самый веселый, самый добродушный смех, когда Гамлет, заколов Полония, на вопрос матери: «кого ты убил?» отвечает «мышь!»... Помните ли вы еще разговор Гамлета с Полонием, с актерами и с Офелиею: мне становилось страшно от этих сцен ужасной иронии глубоко оскорбленной и тяжко страдающей души датского принца; а другие, если и не дремали, то смеялись... Я хочу сказать этим совсем не то, что Шекспир и Гоголь — одно и то же; или что «Гамлет» Шекспира и «Миргород» Гоголя —одно и то же, — нет, я говорю только, что смех смеху — рознь... Если бы из «Тараса Бульбы» сделать драму, — я уверен, что в страшной сцене казни, когда старый казак на вопль сына: «Слышишь ли, батьку!» отвечает: «Слышу, сынку!» многие от души расхохотались бы... И в самом деле, не смешно ли иному благовоспитанному, милому и образованному чиновнику, который привык называть отца уже не то, чтобы «тятенькою», но *даже* «папенькою», не смешно ли ему слышать это грубое, хохлацкое «батьку» и «сынку»?.. Надо сказать правду, у нас вообще смеяться не умеют и всего менее понимают «комическое». Его обыкновенно полагают в фарсе, в карикатуре, в преувеличении, в изображении низких и пошлых сторон жизни. Я говорю это не в осуждение нашему обществу. Постижение комического — вершина эстетического образования. Шиллер, великий Шиллер признается, что в первой поре своей юности, при начале знакомства с Шекспиром, его возмущала эта холодность, бесстрастие, дозволявшие Шекспиру шутить в самых высоких, патетических местах и разрушать явлением шутов впечатления самых трогательных сцен в «Гамлете», «Лире», «Макбете» и т. д., останавливать ощущение там, где оно желало бы безостановочно стремиться вперед, или хладнокровно отрывать его от тех мест, на которых бы оно так охотно остановилось и успокоилось *. Идеальное-трагическое открывается юному чувству непосредственно и сразу; идеальное-комическое дается только развитому и образованному чувству человека, знающего жизнь не по одним восторженным мечтаниям и не по наслышке. На такого человека комическое часто производит обратное действие: возбуждает в нем не веселый смех, а одно

---

* См. его «Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung» («Рассуждение о наивной и сентиментальной поэзии»). *Ред.*

скорбное чувство. Он улыбается, но в его улыбке столько меланхолии...

Комизм еще не составляет основного элемента всех сочинений Гоголя. Он разлит преимущественно в «Вечерах на Хуторе близ Диканьки». Это комизм веселый, улыбка юноши, приветствующего прекрасный божий мир. Тут всё светло, всё блестит радостию и счастием; мрачные духи жизни не смущают тяжелыми предчувствиями юного сердца, трепещущего полнотою жизни. Здесь поэт как бы сам любуется созданными им оригиналами. Однако ж эти оригиналы не его выдумка, они смешны не по его прихоти; поэт строго верен в них действительности. И потому всякое лицо говорит и действует у него в сфере своего быта, своего характера и того обстоятельства, под влиянием которого оно находится. И ни одно из них не проговаривается: поэт математически верен действительности и часто рисует комические черты, без всякой претензии смешить, но только покоряясь своему инстинкту, своему такту действительности. Смех толпы для него бывает оскорбителен в таких случаях; она смеется там, где надо удивляться тонкой черте действительности, верно и зорко подмеченной, удачно схваченной. В повестях, помещенных в «Арабесках», Гоголь от веселого комизма переходит к «юмору», который у него состоит в противоположности созерцания истинной жизни, в противоположности идеала жизни — с действительностию жизни. И потому его юмор смешит уже только простяков или детей; люди, заглянувшие в глубь жизни, смотрят на его картины с грустным раздумьем, с тяжкою тоскою... Из-за этих чудовищных и безобразных лиц им видятся другие, благообразные лица; эта грязная действительность наводит их на созерцание идеальной действительности, и то, что̀ есть, яснее представляет им то, что̀ бы должно быть... В «Миргороде» этот юмор особенно проникает собою насквозь дивную повесть о ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем; оканчивая ее, вы от души восклицаете с автором: «Скучно на этом свете, господа!» точно, как будто выходя из дома умалишенных, где с горькою улыбкою смотрели вы на глупости несчастных больных... В этом смысле комедия Гоголя «Ревизор» сто̀ит всякой трагедии. Что же касается до искусства Гоголя верно списывать с натуры — это из тех бессмысленно-пошлых выражений, которые оскорбляют своею нелепостию здравый смысл. Подобная похвала — оскорбление. Гоголь творит верно природе; списывают с природы не живописцы, а маляры, и их списки — чем вернее, тем безжизненнее для всякого, кому неизвестен подлинник. Верность натуре в творениях Гоголя вытекает из его великой творческой силы, знаменует в нем глубокое проникновение в сущность жизни, верный такт, всеобъемлющее чувство действительности. И это уже многие чувствуют, хотя еще и слишком немногие сознают. Теперь все стараются писать верно натуре, все сделались юмористами: таково всегда влияние гениального человека! Новый Колумб, он открывает неизвестную часть мира, и открывает ее для удовлетворения своего беспокойно-рвущегося в бесконечность духа; а ловкие антре-

пренёры стремятся по следам его толпою, в надежде разбогатеть чужим добром!..

Б. — И вот мы приблизились к самому интересному для нас предмету — к современной нам литературе. О настоящем всегда говорится больше, чем об отдаленном: малейшие подробности имеют интерес; самое маленькое дарование имеет цену...

А. — И, однако ж, я всего менее намерен распространяться о современной литературе, во-первых, для того, чтоб не наговорить много о пустяках, а во-вторых, чтоб *не раздразнить гусей*... Правда, у нас и теперь не без дарований, более или менее замечательных; скажу более: в нашей грустной эпохе много утешительного. Пора детских очарований теперь миновалась без возврата, и если теперь огромные авторитеты составляются иногда в один день, зато опи часто и пропадают без вести на следующий же день... Теперь очень трудно стало прослыть за человека с дарованием: так много писано во всех родах, столько было опытов и попыток, удачных и неудачных, во всех родах, что, действительно, надо что-нибудь получить от природы, чтоб обратить на себя общее внимание... Пушкин и Гоголь дали нам такие критериумы для суждения об изящном, с которыми трудно от чего-нибудь разахаться... Хорошую сторону современной литературы составляет и обращение ее к жизни, к действительности: теперь уже всякое, даже посредственное, дарование силится изображать и описывать не то, что́ приснится ему во сне, а то, что́ есть или бывает в обществе, в действительности. Такое направление много обещает в будущем. Но современная литература много теряет оттого, что у пей нет головы; даже яркие таланты поставлены в какое-то неловкое положение: ни один из них не может стать первым и по необходимости теряется в числе, каково бы оно ни было. Гоголь давно ничего не печатает; Лермонтова уже нет, —

Не расцвел и отцвел
В утре пасмурных дней,
Что́ любил, в том нашел
Гибель в жизни своей...

А какое пышное развитие обещал этот богатый дарами природы, этот мощный и глубокий дух!.. Публика встретила его, как представителя нового периода литературы, хотя и видела еще одни опыты его... Предчувствия общества не обманчивы: глас божий — глас народа!..

Б. — А ведь результат нашего разговора решительно в мою пользу. Вы спрашивали меня с насмешкою: «Да где ж они? давайте их!» — и сами не только насчитали множество имен знаменитых и великих, но и нашли в нашей литературе внутреннюю жизнь, историческое движение, где последующее выходит из предыдущего...

А. — В самом деле? Посмотрите-ка, сколько знаменитых и великих имен насчитали мы... Ломоносов — как великий характер (качество, не обогащающее нашей литературы!), как автор нескольких ученых сочинений, имеющих теперь *историческое* достоинство; Фон-

жизни, как умный писатель, которого небольшая книга имеет для нас значение «мемуаров», передавших нам дух и характер русского XVIII века; Державин, Карамзин, Дмитриев, Озеров, как лица, имеющие бо́льшее или ме́ньшее значение в истории русской литературы, русского общественного образования, — авторитеты, с которыми мы должны знакомиться в школе и которых уже не можем читать, вышедши из школы в свет; — авторы, которых имена для нас священны, но которых значение — наша семейная тайна, неразрешимая для иностранцев, хотя бы иностранцы и могли прочесть их на своих языках... Итак, вот уже *шесть* имен... Далее: Крылов, гениальный писатель национальных басен — этой поэзии здравого рассудка... Жуковский, внесший в нашу литературу и в нашу жизнь романтические элементы и усвоивший нам несколько превосходных произведений немецкой и английской словесности, которые *там* читаются в подлиннике... Батюшков — замечательный талант, неопределенно и бледно развившийся; по недостатку содержания поэзия его поэтому не может быть перенесена на почву чуждого слова, не подвергаясь опасности завянуть и выдохнуться... Гнедич, превосходный переводчик «Илиады» — совершитель подвига, важного и великого только для нас... Пушкин и Гоголь — вот поэты, о которых нельзя сказать: «я уж читал!», но которых чем больше читаешь, тем больше приобретаешь; вот истинное, *капитальное* сокровище нашей литературы... Если Пушкин найдет достойных переводчиков, то не может не обратить на себя изумленного внимания Европы; но все-таки он и не может быть там оценен по достоинству: этому всегда помешает объем и глубина содержания его поэзии, далеко не могущие состязаться с объемом и глубиною содержания, каким проникнута поэзия великих представителей европейского искусства... Иностранец, коротко ознакомившийся с Россиею и ее языком, не может не признать в Пушкине, как в художнике, мировой творческой силы, которой нечего бояться чего бы то ни было соперничества; многие лирические стихотворения, выражающие субъективность Пушкина, еще более утвердят его в этом убеждении; но те творения Пушкина, в которых он выходил на историческую почву жизни и которых величие и колоссальность необходимо зависит от содержания, покажут ему, что Пушкин, слишком рано родившись для России, слишком рано и умер для нее... Общественные интересы современной Европы развились из почвы тысячелетнего всемирно-исторического развития, и могут возбуждаться только таким поэтическим содержанием, которое оплодотворяет собою век, творит новую историю, и каким проникнуты творения Шекспира, Байрона, Шиллера и Гёте... Сказанное о Пушкине можно применить и к Гоголю... Теперь кто же остается? — Грибоедов, написавший одну комедию, да Лермонтов, написавший один роман в прозе, небольшую книжку стихотворений... Из прежней школы Жуковский, Батюшков, Крылов — вот и все... Вы говорите, что я нашел в нашей литературе даже внутреннюю историческую последовательность: правда, но всё это еще не составляет литературы в полном смысле слова. Литература есть народ-

ное сознание, выражение внутренних, духовных интересов общества, которыми мы пока еще очень небогаты. Несколько человек еще не составляет общества, а несколько идей, приобретенных знакомством с Европою, еще менее может назваться национальным сознанием. Наша публика без литературы: потому что в год пять-шесть хороших сочинений на несколько сотен дурных — еще не литература; наша литература без публики, потому что наша публика что-то загадочное: один читал Пушкина, другой в восторге от г. Бенедиктова, а третий был без ума от мистерий г. Тимофеева; один понимает Гоголя, другой еще в полном удовольствии от Марлинского, а третий не знает ничего лучше романов гг. Зотова и Воскресенского... Театральные судьи равно хлопают и «Гамлету», и водевилям г. Коровкина, и «Параше» г. Полевого... И не думайте, чтоб это были люди разных сфер и классов общества, — нет, они все перемешаны и перетасованы, как колода карт... Исторический ход свой наша литература совершила в самой же себе: ее настоящею публикою был сам пишущий класс, и только самые великие явления в литературе находили более или менее разумный отзыв во всей массе грамотного общества... Но будем смотреть на литературу просто, как на постоянный предмет занятия публики, следовательно, как на беспрерывный ряд литературных новостей: что́ ж это за литература! Да занимайте вы десять должностей, утопайте в практической деятельности, а на чтение посвятите время между обедом и кофе, — и тогда не на один день останетесь вы без чтения. В журналах всё — переводы, а оригинального разве три-четыре порядочные повести в год, да несколько стихотворений, да книг с полдюжины, включая сюда и ученые — вот и всё. Тогда, читая в журналах статьи о процветании русской литературы, поневоле воскликнете, протяжно зевая: «Да где ж они? — давайте их!»... Любопытно было бы сделать хоть один перечень литературных явлений за целый год...

Но это мы сделаем уже сами, тем более, что это так не трудно сделать: Библиографическая хроника «Отеч. записок», не пропускающая ни одной новой книги, изданной в России, даст нам все нужные для такого дела материалы. Если прерванный нами разговор сколько-нибудь заинтересовал вас, читатели, то и наша *приписка* к нему не должна миновать вашего внимания: может быть, в этом годичном обзоре найдете вы кое-какие пояснения и дополнения к длинному разговору; по крайней мере, встретите имена, не упомянутые там, но известные давно или недавно и играющие первые роли в современной русской литературе...

Начнем с журналов. В журналах теперь сосредоточилась наша литература, и оригинальная и переводная. В них помещаются теперь повести, которые недавно издавались особо, частях в двух, в трех и четырех; в них целиком печатаются романы, которых каждая глава сто́ит иной повести недавнего времени; в них печатаются драмы, исторические книги и т. д. Ко всему этому надо прибавить,

что наши журналы из всех сил стремятся к многосторонности и всеобъемлемости — не во взгляде, о котором, правду сказать, немногие из них думают, — а в разнообразии входящих в их состав предметов: тут и политика, и история, и философия, и критика, и библиография, и сельское хозяйство, и изящная словесность — чего хочешь, того просишь. Многие не видят во всем этом добра и толкуют обо всем этом вкось и вкривь, — *а ларчик просто открывался*! Человек с дарованием переводит драму Шекспира; напечатать ему свой перевод не на что; наудачу пуститься нельзя, потому что, каков бы ни был перевод, все-таки нельзя надеяться, чтоб его разошлось более двух десятков экземпляров, и то разве года в два... Что́ ж тут остается делать? — Напечатать в журнале. Это и прекрасно: те, которые могут судить о Шекспире и оценить перевод, прочтут, может быть, еще не читанную ими драму великого творца; а те, которые никаких других драматических красот, кроме «репертуарных», не смыслят, — те будут вознаграждены какою-нибудь большою сказкою, в той же книжке журнала напечатанною... В «Отеч. записках» прошлого года было помещено целое большое историческое сочинение «Альбигойцы», которое было всеми прочтено с жадностию и произвело общий восторг: будь же оно издано отдельно, его никто бы не прочел, о нем никто бы не узнал, переводчик напрасно потратил бы труд и время, а издатель деньги... Этих примеров слишком достаточно для объяснения, почему журналистика поглотила всю литературу. Это не прихоть, не произвол, даже не расчет со стороны журналистов: причина дела в необходимости, в самой действительности... Что журналист хочет обнять своим журналом все области литературы и науки, удовлетворить всем потребностям общества — от стихов до статей о свекловичном сахаре и удобрении полей разными средствами, — здесь тоже очень простая причина: он хочет, чтоб его журнал читала публика... У нас еще не может быть специальных журналов, нам пожалуйте всего за одни и те же деньги; мы хотим не мнения, не руководительного начала, не предмета для учения или размышления, — мы хотим чтения, как средства от скуки, потому что одни карты да карты, сплетни да сплетни, — оно, конечно, хорошо, да ведь прискучит же... Семейство выписывает журнал, — журналист должен угодить всем членам этого семейства: отец-старик читает, напр., перечень событий в отечестве и статьи по части сельского хозяйства; мать — повести и модные известия; сын — критику и разборы книг; дочь — стихи, повести и модные известия; смесь — все. Не угодите одному, останутся недовольны все! За границею сущность журнала состоит в его мнении, и потому там журналисту не́чего бояться соперничества, не́ к чему хвататься за множество таких предметов: у него есть мнение — есть и подписчики, потому что кто разделяет его доктрину, тот будет читать его журнал; следовательно, ему не помешают, его не заслонят, не задавят другие журналы, хотя бы у них были десятки тысяч подписчиков. Там гибнет только бесцветность, бесхарактерность, бессилие и бездарность. Толстота наших журналов тоже не расчет, а необходимость. И в городе скучно жить —

о деревне нечего и говорить: вы получаете книжку журнала столь полновесную, что предвидите целую неделю чтения — не счастие ли, не блаженство ли это?.. Иные же слабы глазами, или *не привыкли* читать скоро — им на целый месяц занятие; шутка ли это?.. Тощие и содержанием и талантом журналы истощают последнее свое остроумие на насмешки над толстыми журналами, а толстые журналы редко даже замечают тощих... Всё это в порядке вещей, и всё это *русская литература*!..

Приступая к журналам, начнем, с старейшего из них — с «Сына отечества». Он кончился нынешний год *сорок третьим* нумером, вместо *пятидесяти второго*... В этой 43-й книжке особенно примечательна статья о первом томе «Русской беседы»: рассказывается строках в трех содержание каждой пьесы, потом делается большая выписка из пьесы, а из всего этого выводится *подразумеваемое* следствие, что пьеса очень хороша... Какой наивный способ критиковать книги и наполнять журнал... Странное дело! мы всеми силами старались следить за «Сыном отечества»: получим, бывало, отсталую книжку — тотчас же читать — и ничего не прочтем... Публика, в отношении к «С. о.», была заодно с нами, с тою только разницею, что даже и не разрезывала его... А кажется, чего в нем нет — и политика, и сокращенные романы, и экстракты из повестей, а в смеси всегда бездна остроумия — ничто не помогло! С будущего года «С. о.» *снова* возрождается, юнеет... Бедный старец! найдет ли он наконец для своих иссохших, желтеющих костей мертвую и живую воду — не знаем; но обыкновенной, пресной воды в нем много... Не далее, как перед началом прошлого года, грозная афиша возвестила, что барон Брамбеус, по врожденному ему великодушию, не помня зла, решается протянуть свою высокородную руку падшему врагу, чтоб поднять его. И действительно, барон руку-то протянул, но врага-то не поднял — у старика, видно, отнялись ноги, или, может быть, у барона ослабли руки?.. Оставим же их, пожелав им доброго здравия и укрепления сил, и обратимся к «Библиотеке для чтения», которая должна непосредственно *следовать* за «Сыном отечества» [42].

«Б. для ч.» с 1839 года как будто пошатнулась — начала опаздывать, чего с нею прежде не бывало; начала печатать статьи об искусстве, которых смысл доселе остается тайною для публики и здравого смысла. В *десяти* книжках тянулся роман г. Кукольника «Эвелина де Вальероль»; получая следующую книжку, публика забывала, что́ прочла в предшествовавшей: это было очень удобно придумано для доставления публике приятного и занимательного чтения. В *пятой* книжке вдруг явился экстракт из романа Тика «Виттория Аккоромбона», вполне переведенного и напечатанного в *третьей* и *четвертой* книжке «Отечественных записок»... Отделения «Литературной летописи» и «Смеси» в «Б. для ч.» были, — особенно первое, — по два, по три листочка, увеличиваясь только в последних книжках старого и первых книжках нового года, как это воспоследовало и теперь. Но умный человек и на одной страничке найдется

что сказать! «Б. для ч.»... была очень находчива в этом отношении... Четвертая книжка ее вдруг, ни с того ни с сего, пустилась рассуждать о Гомере, гекзаметре, о том, как должно переводить Гомера... Не довольствуясь рассуждениями, она — такая добрая! — не оставила поучить, — разумеется тех, кто захочет учиться у ней, — самым делом и представила, или, как выражается С. Н. Глинка, «предъявила» образчики своих трудов по части сочинения настоящих, самых лучших гекзаметров; но приступила к этому очень тонко и ловко: она объявила, что критика — вздор, шарлатанство, ибо-де критика есть не что иное, как личное мнение, «ничтожная, бесследственная, частная болтовня *»... Avis aux lecteurs!** Что касается до нас, — мы очень рады этому «известию»: оно объяснило нам, что̀ такое критика в «Б. для ч.». Из снисхождения к требованиям педантов, вдруг пускается она в ученую критику, говоря: «Я объявляю, что напрягу все силы, чтобы, елико возможно, быть важным и не смеяться. *Скучайте*! Мне до этого дела нет***». И что же! Невозможно лучше и честнее сдержать данного слова: статья вышла скучная, прескучная... «Б. для ч.» пустилась рассуждать об отношении музыки к гекзаметру и гекзаметра к музыке и обнаружила по обоим этим предметам столько природного знания, что, читая статью ее, так и приговариваешь к каждому слову: «Справедливо, всё справедливо, Петр Иванович; замечания такие... видно, что наукам учился ****». Результатом всех этих тонических и метрических разглагольствований на восьмнадцати страницах был знаменитый стих:

По берегу Невы Маша ходила белою босою ногою, собирая ягоды и отморозила себе нос...

После этого стиха, о «Б. для ч.» скорее можно сказать, что она не выдумает пороху, нежели, что она не сочинит стиху [13]...

За диссертацией следует разбор дрянного опыта перевода «Одиссеи», а в разборе развитие следующих двух великих идей: № 1. «Бедный Гнедич убил всю жизнь свою на усердное коверканье Илиады во всех возможных отношениях, на составление самой уродливой карикатуры ее размеру, ее гармонии, цвету, физиономии, духу, и умер в том блаженном убеждении, что он познакомил русских с формою и содержанием чудеснейшего произведения древности»***** № 2. «Древние под *простотою* (simplicitas) разумели *простонародность*, и Гомер объясняется, как *кум Емельян* у казака Луганского»... В смеси XI книжки помещены неоспоримые доказательства, что древние *раскрашивали красками* свои статуи и что классические города были — изящный Китай!.. Подлинно мандаринский взгляд на искусство...

* «Б. для ч.» 1841, N IV, Лит. летопись, стр. 16.
** Вниманию читателей. — *Ред.*
*** Ibid, стр. 17.
**** «Ревизор», комедия Гоголя, стр. 82 первого издания.
***** «Б. для ч.», N IV, стр. 3.

Впрочем, может быть, всё это и шутка: «Б. для ч.» большая охотница шутить, — это всем известно. Прочтите, напр., в третьей книжке ее похвалы графине Растопчиной, Зенеиде Р... и г. Кукольнику и отгадайте, что̀ это — похвала или насмешка... Но, говоря о трех последних частях сочинений Пушкина, — мы в этом уверены — «Б. для ч.» не шутит: по ее мнению, Пушкин — писатель старой школы — он употреблял *сей* и *оный*... Впрочем, это дело личного вкуса и личного самолюбия, полагающего войну против *сих* и *оных* великим подвигом; но в XII книжке на 55 стр. Лит. летописи находится превосходный образчик *учености* «Б. для ч.», где доказывается, что всё на свете *дым*, в том числе и *всемирный закон постепенности*... Впрочем, направление и дух «Б. для ч.» так известны всем и каждому, что о них нового ничего нельзя сказать, кроме того разве, что одно и то же надоедает, мысли без содержания становятся пусты, старые шутки приторны... Справедливость требует заметить, что прошлогодняя «Б. для ч.» не чужда и хороших статей, особенно переводных; жаль только, что к ним нельзя иметь веры, не зная, за что их должно принимать — за дело или за шутку. К числу шуток, и довольно плоских, принадлежит статья о Франклине. Критика в «Б. для ч.» всегда пуста, всегда наполнена выписками из сухих сочинений, преимущественно подвергающихся ее рассмотрению. Но критика на книгу отца Иакинфа о Китае представляет собою блестящее исключение из общего правила этого журнала: статья живая, энергическая, умная, хотя и не чуждая парадоксов. Странный журнал эта «Б. для ч.»: о Китае судит по-европейски, а о европейском искусстве по-китайски! Подлинно, кому на что даст бог дарование!

К отделению русской и иностранной поэзии в «Б. для ч.» мы будем обращаться ниже, говоря вообще о произведениях беллетристики в прошлом году; а теперь перейдем к другим журналам.

«Современник» прошлого года попрежнему был верен своему плану, духу и направлению, и попрежнему был богат хорошими оригинальными статьями и хорошими переводами произведений скандинавской поэзии. Особенно интересна и важна в нем неоконченная статья «Нибелунги». Окончание этой превосходной статьи будет помещено, вероятно, в «Современнике» нынешнего 1842 года.

В «Москвитянине» было несколько превосходных оригинальных статей в стихах и в прозе, которые нам особенно приятно исчислить здесь *все*: «Спор» стихотворение *Лермонтова*, «Последние стихи лорда Байрона» *К. Павловой*, «Сцены к Ревизору» и «Письмо о первом представлении «Ревизора» *Гоголя*; «Обозрение гегелевой логики» *Редкина*; «Несколько слов о римской истории» *Лунина*; «О трагическом характере истории Тацита» *Крюкова*; «Несколько слов о сценическом художестве» *Крюкова*; разбор «Чтений о русском языке Греча» *Шевырева*. Интересны некоторые материалы для истории русской литературы, напр., «Знакомство Дмитриева с Карамзиным» (из записок *Дмитриева*) и пр.; некоторые материалы для истории России, как напр., «Последний претендент местничества, князь Козловский», «Письмо Н. И. Панина о поимке Пугачева», и пр.

Замечательных повестей, оригинальных и переводных, в «Москвитянине» не было.

«Русский вестник», хотя и новый журнал, однако нового ничего не сказал и не сделал, кроме разве того, что опаздывал выходом книжек и, вместо обещанных *двенадцати* книжек, появился в прошлом году только в числе *десяти*, что́, конечно, для него *ново*, потому что он делает это еще в первый раз. Наполнялся же он статьями специального содержания, сухими и не журнальными. Пускался «Русский вестник» и в философию, — правда, не часто, всего, кажется, только один раз, но зато с большим успехом. Любопытные сами могут справиться об этом в курьёзной статье: «Европа, Россия и Петр Великий»; а мы выпишем из нее, для пользы и удовольствия читателей, только один, но зато длинный и, по глубине содержания, не совсем понятный период:

«После ***великой субботы*** творения, когда кончились явления вещественных сил природы и явилось в мире последнее духовное божие создание, венец творений его, *человек*, земля, жилище человека, представила ему, в отверделых формах своих, *внешний* обширный материк планеты, где сомкнуты были две великие части света — *Азия* и *Европа*, Восток и Запад, две противоположности, две половины мира, борьба которых должна была составить *жизнь человечества* (?,) ибо жизнь есть ни что иное, как борение двух начал — возрождения и разрушения, света и тени, стремления частей к самобытности и стремления целого совместить в себе частную самобытность». (Р. в., № 1, стр. 97).

Мы не выбирали, а выписали на выдержку, взяли немногое из многого; осталась бездна гораздо лучшего; в особенности рекомендуем место от 104 до 107 страницы, где очень ясно и ново рассуждается *о падении человека, о фетишизме, о философской (?!..) религии китайцев, о буддизме, браминизме, магах, египтянах, скандинавах, кельтах, мугамеданах* и других предметах, не менее близких к России и истории Петра Великого. Эту интересную статью можно разделить на три части: первую занимает философия — *взгляд и нечто* — двадцать две страницы (95—116); вторая посвящена собственно России и занимает *восемь* страниц (125—133); третья посвящена Петру Великому и занимает собою — ***меньше одной страницы*** (134). В своем месте мы скажем, что было хорошего в «Р. в.» по части изящной словесности; а теперь укажем только на ученые и критические статьи, больше или меньше интересные; их очень немного: оригинальная статья «Завоевание Азова в 1696 году» Н. Полевого, переводная статья «Любопытные и новые известия о Московии, 1689 года» (Дела Нёвилля); разбор Н. Полевого первой тетради «Истории Петра Великого» соч. г. Ламбина; разбор «Ластовки», «Исповеди доктора Ястребцова». Этого довольно на *десять* книг — чего же больше!.. Ко всему этому надо прибавить, что в «Русском вестнике» незаметно ничьего преимущественного влияния, которое могло бы дать этому изданию характер, направление, образ мыслей: имена гг. Полевого, Кукольника и Греча украсили только его программу, а не листы: впрочем, два первые сделали хоть что-нибудь в качестве сотрудников, если не редакторов; но третий ничего не сделал и в этом каче-

стве, ибо одна или две бесцветные статьи ничего не значат в годовом издании журнала. Как тут не вспомнить гениального выражения одной статьи в пушкинском «Современнике» 1836 года об участии г. Греча в «Б. для ч.»: «Имя г. Греча было выставлено только для формы; по крайней мере никакого действия не было заметно с его стороны. Г. Греч давно уж сделался почетным и необходимым редактором всякого предпринимаемого периодического издания: так обыкновенно почтенного пожилого человека приглашают в посаженые отцы на все свадьбы»... («Соврем.», т. I, стр. 195) [44].

За исключением «Отеч. записок», хвалить или осуждать которые — не наше дело, вот и все наши журналы. Газет у нас еще меньше — всего две, т. е. газет, издаваемых не от правительства и посвященных преимущественно литературе: «Северная пчела» и «Литературная газета».

«Северная пчела» издается и бог знает сколько лет, что-то очень давно, но странное дело! — она так всегда верна себе, так неизменчива ни к лучшему, ни к худшему, что первый нумер первого года ее существования и последний нумер только что кончившегося вчера 1841 года — так похожи один на другой, и по содержанию, и по тону, и по взгляду, или по отсутствию всякого взгляда на предметы, что можно подумать, будто оба эти листка напечатаны в один и тот же день. Поэтому мы безошибочно можем привести о ней суждение из упомянутой выше статьи «О движении журнальной литературы», которую Пушкин напечатал в первой книжке своего «Современника» на 1836 год и с которой, следственно, он был совершенно согласен. Вот что сказал Пушкин, или его «Современник»: «Северная пчела» заключала в себе официальные известия и в этом отношении выполняла свое дело. Она помещала известия политические, заграничные и отечественные новости. Редактор, г. Греч, довел ее до строгой исправности: она всегда выходила в положенное время; но в литературном смысле она не имела никакого определенного тона и не высказывала никакой сильной руки, двигавшей ее мнения. Она была какая-то корзина, в которую сбрасывал всякий всё, что́ ему хотелось. Разборы книг, всегда почти благосклонные, писались приятелями, а иногда самими авторами. В «С. п.» пробовали остроту пера разные незнакомые, скрывавшиеся под разными буквами, без сомнения люди молодые, потому что в статьях высказывалось довольно удальства. Они нападали разве на самого уже беззащитного и круглого сироту. Насчет неопрятных изданий являлись остроумные колкости, несколько похожие одна на другую. Сущность рецензий состояла в том, чтоб расхвалить книгу и при конце сложить с себя грех такою оговоркою: «впрочем желательно, чтобы почтенный автор исправил небольшие погрешности относительно языка и слога», или: «хорошая книга требует хорошего издания» и тому подобное, за что́ автор разбираемой книги иногда обижался и жаловался на пристрастие рецензента. Книги часто были разбираемы теми же самыми рецензентами, которые писали известия о новых табачных фабриках, открывавшихся в столице, о помаде и пр. Впрочем, от «С. п.» больше

требовать было нечего: она была всегда исправная ежедневная афиша; ее дело было пригласить публику, а судить она предоставляла самой публике» (*стр.* 202—204)... Для полноты верной характеристики «Северной пчелы» мы должны прибавить, что ее участие в литературе более и более принимает характер *статистический*, особенно в конце старого и начале нового года: она судит исключительно только о числе подписчиков на журналы, о ценах журналов, о том, *шибко* ли идет книга или залежалась... Что́ же касается до политических известий — это самая неинтересная часть «Северной пчелы», потому что политические известия всегда новее, свежее, полнее и интереснее в «Санктпетербургских ведомостях» и «Русском инвалиде», которые постоянно, днем или двумя днями раньше «Северной пчелы» сообщают политические новости, так что «Северной пчеле» остается лишь весьма легкий и приятный труд — перепечатывать эти новости в столбцы свои... Кстати, есть повод надеяться, что в нынешнем году «Русский Инвалид» значительно расширит свои пределы и даст обширное место статьям литературным, фёльетону, библиографии; самый формат его увеличится, может быть в первую, может быть во вторую половину года.

«Литературная газета» была верна своей литературной политике: об этом знает «Северная пчела», т. е. ее ученые издатели и добросовестные, даровитые сотрудники. Особенно замечательны были в прошлом году фёльетонные разборы «Литер. газеты» опер «Аскольдовой могилы» и «Тоски по родине», некоторые рецензии и другие газетные статьи; с нынешнего года «Литературная газета» значительно усилит свой интерес для публики, более держась чисто газетной сферы; выходя же в неделю только один раз, не листком, а тетрадью, она, нисколько не теряя в свежести известий, приобретает возможность представлять своим читателям довольно большие повести, рассказы, даже водевили и небольшие драмы.

Теперь сделаем краткое обозрение всего, сколько-нибудь примечательного, что́ появилось, в продолжении прошлого года, по части изящной литературы, как оригинального, так и переводного, как отдельно изданного, так и помещенного в периодических изданиях. Разумеется, здесь первое место занимают три тома посмертных сочинений Пушкина, между которыми много таких, которые публика прочла в первый раз. В этих же трех томах помещено несколько стихотворений, пропущенных в первых восьми томах, и несколько собранных, по смерти Пушкина, журналами, преимущественно «Отеч. записками». Особенной благодарности издатели заслуживают за помещение *лицейских стихотворений* Пушкина: это важный факт для русской литературы и истории развития поэтической деятельности Пушкина. Иные говорят, что не должно было печатать того, чего не хотел печатать сам Пушкин при жизни своей: — странное мнение! Пушкин не мог и не должен был печатать всего: не его дело было выставлять себя гением и великим человеком, которого каждая строка интересна и важна для современников и потомства; это было дело других, когда смерть изменила отношения поэта к публике

и публики к поэту, — а это дело выполнили издатели его сочинений. Небольшое число стихотворений, не вошедшее в последние три тома, и *семь* пропущенных прозаических статей издатели хотят собрать в особой книжке и *безденежно* выдать купившим три последние тома сочинений Пушкина. — В «Отеч. записках» было напечатано *десять* стихотворений Лермонтова: «Есть речи», «Завещание», «Оправдание», «Родина», «Последнее новоселье», «Кинжал», «Пленный рыцарь», «Парус» и «Желанье»; одно («Спор») помещено в «Москвитянине», два во втором томе «Русской беседы». В «Отеч. записках» напечатано несколько пьес Кольцова, из которых «Что ты спишь, мужичок», «Расчет с жизнию», «Много есть у меня» и в особенности «Ночь» принадлежат к капитальным произведениям русской поэзии. Как жаль, что стихотворения Кольцова (разумеется, *строго* избранные) до сих пор не изданы! Поэтическое дарование Кольцова признано всеми безусловно; многие из талантливых наших музыкантов кладут его песни на музыку; итак, его читают и поют, его хвалят, но не многие знают степень и важность его дарования, как *капитального*, а не временного, которое занимает современность и умирает вместе с лицом... Кольцов принадлежит к числу таких художников, которые не могут претендовать на всеобъемлемость и многосторонность выражаемой их творчеством жизни, но которые, избрав себе *одну* сторону жизни, исчерпывают ее глубоко и мощно, как, напр., Орас Верне в изображении военных сцен... Если бы стихотворения Кольцова были изданы, — в этом все убедились бы и скоро и единодушно. Теперь же нет *общего впечатления* в пользу его поэзии, потому что как можно требовать, чтоб каждый помнил, где и когда было помещено то или другое стихотворение? Вероятно, читатели «Отеч. записок» обратили внимание на стихотворения г. Огарева, отличающиеся особенною внутреннею меланхолическою музыкальностию; все эти пьесы почерпнуты из столь глубокого, хотя и тихого чувства, что часто, не обнаруживая в себе прямой и определенной мысли, они погружают душу именно в невыразимое ощущение того чувства, которого сами они только как бы невольные отзывы, выброшенные переполнившимся волнением. Прошлый год был ознаменован появлением нового дарования, подающего в будущем большие надежды: мы говорим о г. Майкове, которого стихотворения являлись, впрочем, редко означенные полным именем автора, в «Б. для ч.» — Из напечатанных в этом журнале особенно замечательны «Пустынник», «Сомнение» (№ 2); в «Отеч. записках» «Вакханка» и «Искусство» (№№ 10 и 11). Лучшие стихотворения г. Майкова — в антологическом роде. В них столько эллинского и пластического в содержании и форме, столько полноты и жизни, что нельзя в авторе не признать положительно-поэтического таланта. Конечно, не все его стихотворения равного достоинства; есть между ними и не совсем удачные; но зато иные не оставляют ничего желать; лучшее из них «Сон», напечатанный в «Одесском альманахе» на 1840 год, и цитованное в статье «Отеч. зап.» о «Римских элегиях Гёте». Стихотворения г. Майкова не-антологические большою частию отличаются прекрасными стихами и по-

эстетическими частностями; но их содержание почти всегда неопределенно и отзывается какою-то юношескою незрелостью. В нынешнем году г. Майков издаст свои стихотворения; мы поговорим о них, когда они выйдут в свет. — В прошлом году вышла первая часть стихотворений графини Растопчиной, уже известных публике и оцененных ею по достоинству. Стихотворения Козлова напечатаны *третьим* изданием. «Поэтические опыты» Елизаветы Кульман вышли *вторым* изданием. Третье издание «Сказаний русского народа» и первая часть русских народных сказок, изд. г. Сахаровым, дополняют собою общий итог прошлогодней поэзии. Из капитальных произведений русской поэзии появились вторым изданием: «Ревизор» (с новыми сценами и письмом автора о первом представлении его комедии) и «Герой нашего времени». Нового по части романа и драмы ничего не являлось. Впрочем, к романам сколько-нибудь замечательным принадлежат: «Эвелина де Вальероль», помещенный в девяти книжках «Библиотеки для чтения», да «Византийские легенды» и вышедший вторым изданием «Аббаддонна». «Эвелина де Вальероль» г. Кукольника читается легко и весело, потому что в ней много *внешнего* интереса, бездна эффектов, толпа лиц, из которых лицо Гар-Пиона даже похоже на характер. Героя в романе нет ни одного, а героев много; виден ум и изучение, но мало фантазии. Одним словом, «Эвелина де Вальероль» примечательный tour de force * таланта, который не так слаб, чтоб ограничиваться безделками, доставляющими фёльетонную известность, и не так силен, чтоб создать что-нибудь, выходящее за черту посредственности. Сколько ни написал г. Кукольник драм, и русских и итальянских, все они не что иное, как «этюды», которые могут иметь свои относительные достоинства, но которые читать очень скучно. Повестями наша литература была гораздо богаче. Лучшая повесть прошлого года, без всякого сомнения, — «Аптекарша» графа В. А. Соллогуба, напечатанная во втором томе «Русской беседы». И немудрено: граф Соллогуб — писатель с замечательным дарованием, а «Аптекарша» решительно выше всего, что он написал. Давно уже мы не читали по-русски ничего столь прекрасного по глубоко-*гуманному* содержанию, тонкому чувству *такта*, по мастерству формы, простирающемуся до какой-то художественной полноты. Это *третье* прекрасное произведение графа Соллогуба, после «Истории двух калош» и отрывка из «Тарантаса», и мы видим особенное доказательство таланта автора в большей зрелости его, которая так очевидна в последнем его произведении. Содержание «Аптекарши» очень просто, так что для людей без эстетического чувства она может показаться повестью, лишенною высокого содержания, простым рассказом о простом случае; но в этом-то всё и достоинство ее. Прочитав повесть, вы чувствуете, что внутри ее совершалась трагедия, тогда как снаружи всё было спокойно. Курляндский юноша, барон Фиренгейм, — «природа которого была благородная, часто возвышенная, но всегда нравственно-

* Проявление силы. *Ред.*

аристократическая», как выражается автор, — живя в Дерпте, на квартире профессора, *заинтересовался слегка* его хорошенькою дочкою, которая, с своей стороны, глубоко полюбила его. Превосходно изображена автором борьба в душе барона между приятным впечатлением, которое производила на него милая девушка, и оскорбительным впечатлением, которое производила на него проза окружающей ее действительности. Это понятно: розовое личико пятнадцатилетней девочки, с большими темносиними глазами, длинными шелковистыми ресницами, детской, задумчивой головкой — не совсем вяжется с кухонными хлопотами, сальными свечами и изношенным салопом. Только навсегда уезжая из Дерпта, барон понял, как любила его бедная Шарлотта. Долго не видались они. Барон начал хлопотать о служебной карьере и, говоря словами самого автора, — «Анне с короной он кланялся с развязной улыбкой, а Андрею Первозванному с чувством глубокого почтения»... Потом он встречает ее в дрянном уездном городишке, женою бедного немца-аптекаря, старается соблазнить ее; но ему не удается и, пристыженный благородством аптекаря, бескорыстною любовию его и чистым уважением к жене, уезжает из городка. Приехав опять, через год времени, в городишко, он узнает, что Шарлотта умерла от чахотки... Не знаем, долго ли он грустил или скоро ли опять утешился: знаем только, что повесть графа Соллогуба оставляет в душе глубоко грустное впечатление... О рассказе нéчего и говорить: это само мастерство: характеры все до одного прекрасно очерчены, верно выдержаны. Герой — одно из тех типических и часто встречающихся лиц, которым природа не отказала в чувстве и способности понимать многое, но которых она, в то же время, наделила большим избытком ничтожности и пустоты в характере. Отец Шарлотты — тип немецкого *гелерте*[15], и как хорош он, когда выкатывает студентской ватаге весь скудный свой погреб и с сверкающими от восторга глазами смотрит на их ученый разгул, или когда он от души восхищается мастерскою раною, от которой мог умереть его любимец. Но в повести есть еще лицо, о котором мы не говорили: это уездный франт, в венгерке с кистями — лицо в высшей степени типическое, мастерски очерченное...

Г. Панаев напечатал в прошлом году две повести: «Онагр» (Отеч. зап. № 5) и «Барыня» (в первом томе «Русской беседы»), принадлежащие к замечательнейшим явлениям прошлогодней литературы. «Барыня» особенно хороша: в ней столько характеристического, верного, ловко и цепко схваченного. Впрочем, каждая новая повесть г. Панаева бывает лучше предшествовавшей, в чем читатели наши особенно могут убедиться по «Актеону». Это добрый знак: развитие и движение вперед есть несомненное доказательство истинного дарования...

В «Отеч. записках» обратили на себя внимание избраннейшей части публики две повести А. Н. (псевдоним)[16]: «Звезда» (№ 3) и «Цветок» (№ 9). Они отличаются особенным, самостоятельным характером и обнаруживают в авторе дар творчества, который, при условии развития, может обещать много в будущем. «Звезда» особенно хороша по какому-то грустному и зловещему колориту, разлитому по фону

картины. К особенностям обеих повестей принадлежит какая-то вкрадчивая, завлекающая внимание читателя верность в малейших подробностях изображаемой действительности и необыкновенное умение завязать целую драму на самых, повидимому, обыкновенных, вседневных случайностях. Рассказ столько же простой, сколько увлекающий и поэтический. А. П. написал уже не одну прекрасную повесть; в «Телескопе» 1836 года были напечатаны его «Катенька Пылаева» и «Антонина»; в «Московском наблюдателе» 1838 и 1839 гг. — «Одни сутки из жизни холостяка» и «Флейта»; в «Отеч. з.» 1840 — «Недоумение». Общий недостаток почти всех его повестей состоит в том, что женские характеры изображаются в них типически, искусно, верно, а мужские большею частию бледно и бесцветно.

В «Б. для ч.» была только одна оригинальная повесть, но зато прекрасная: мы говорим о «Теофании Аббиаджио» (№№ 1 и 2), г-жи Ган, обыкновенно подписывающейся *Зенеидою Р-вою*. Г-жа Ган принадлежит к примечательнейшим талантам современной литературы. В ее повестях заметен недостаток такта действительности, умения схватывать и изображать с ощутительною точностию и определенностию самые обыкновенные явления ежедневности. Но этот недостаток вознаграждается внутренним содержанием, присутствием живых, общественных интересов, идеальным взглядом на достоинство жизни, человека и женщины в особенности, полнотою чувства, электрически сообщающегося душе читателя. Поэтому часто в повестях г-жи Ган внешнее содержание, завязка и развязка бывают не совсем правдоподобны и естественны, как напр., в повести «Идеал», где женщина, одаренная глубоким чувством, увлекается поэтом, который оказывается негодяем, и потом удивляется, как можно быть таким «небесным» в своих сочинениях и «земным» в своей жизни: тут что-нибудь да не так — или героиня повести не довольно имела эстетического такта, чтоб не очароваться пустыми фразами, или поэт не был негодяй. Очевидно, что *сюжет* для г-жи Ган имеет значение оперного либретто, на которое она потом пишет музыку своих ощущений и мыслей. И в самом деле, эти ощущения у ней иногда возвышаются до пафоса, — и мы ничего не сказали бы о ее повестях, если б не выписали из них хотя нескольких строк, характеризующих ее талант. Вот, напр., вдохновенная выходка женского чувства, оскорбленного предательскою мишурою общественного мнения о значении женщины:

«Но какой злой гений так исказил предназначение женщины? Теперь она родится для того, чтобы нравиться, прельщать, увеселять досуги мужчин, рядиться, плясать, владычествовать в обществе, а на деле быть бумажным шахом, которому паяц кланяется в присутствии зрителей и которого он бросает в темный угол наедине. Нам воздвигают в обществах троны; наше самолюбие украшает их, и мы не замечаем, что эти мишурные престолы — о трех ножках, что нам стоит немного потерять равновесие, чтобы упасть и быть растоптанной ногами ничего неразбирающей толпы. Право, кажется иногда, будто мир божий создан для одних мужчин; им открыта вселенная со всеми таинствами; для них и слава, и искусства, и познания; для них свобода и все радости жизни. Женщину от колыбели сковывают цепями приличий, опутывают ужасным «что скажет свет» — и если ее надежды на семейное счастье не сбудутся, что остается ей вне себя?

Ее бедное, ограниченное воспитание не позволяет ей даже посвятить себя важным занятиям; она поневоле должна броситься в омут света или до могилы влачить бесцветное существованье!..»

Или вот заключительные строки прекрасной повести «Суд света», где убитая ложным мнением женщина, в сознании своей правоты, пишет к тому, кто, умев так сильно полюбить, не умел достойно оценить ее:

«Суд света теперь тяготеет над нами обоими; меня, слабую женщину, он сокрушил, как ломкую тросточку; вас, о! вас, сильного мужчину, созданного бороться со светом, с роком и со страстями людей, он не только оправдает, но даже возвеличит, потому что члены этого страшного трибунала все люди малодушные... С позорной плахи, на которую положил он голову мою, когда уже роковое железо занесено над моей невинной шеей, я еще взываю к вам последними словами уст моих: «не бойтесь его!.. Он раб сильного и губит только слабых...»

«Теофания Аббиаджио» — лучшая из повестей г-жи Ган [47]...

Г. Кукольник в прошлом году написал много повестей, о которых нельзя судить верно, не разделив их на три разряда: на повести, содержание которых взято из русской жизни времен Петра Великого; на повести, которых содержание заимствовано из других эпох русской жизни, и, наконец, на повести, которых содержанием служит жизнь чуждых нам стран, особенно Италии. Первые все очень интересны; вторые — посредственны; третьи — из рук вон плохи... И потому поговорим о первых. Это собственно не повести, а рассказы о старине, в основание которых г. Кукольник всегда берет какой-нибудь известный *исторический* анекдот. Но надо знать, что́ он умеет сделать из этого анекдота, с каким искусством он расскажет его, свяжет частный быт с историею, а историю с частным бытом; сколько у него тут комического, а иногда и истинно-высокого, особенно в тех сценах, где является у него Петр Великий; сколько оригинальных характеров и какая яркая картина борьбы нововведений с старинною дикостию нравов! Не думайте, чтоб г. Кукольник делал из приверженцев старины карикатуры и чудища: нет, это иногда верные слуги великого царя, люди честные и благородные; но не думайте, чтоб г. Кукольник изображал их на манер героев наших патриотических драм, т. е. людьми, которые говорят нравственными сентенциями и действуют как машины: нет, это лица действительные, исполненные комизма и, в то же время, трогающие своим благородством в грубых формах. Таков, напр., *Иван Михайлович*, олонецкий прокурор... Жаль, что г. Кукольник не издаст своих рассказов отдельно: их не мало, а книжка вышла бы преинтересная. Вот перечень этих рассказов: «Новый год» и «Авдотья Петровна Лихончиха», «Прокурор», «Сказание о синем и зеленом сукне», «Иван Иванович» — лучшая в этом роде повесть г. Кукольника, занимающая собою первый выпуск «Сказки за сказкою». Кстати заметим, что и «Капустин», помещенный в «Утренней заре» на нынешний год, принадлежит к числу таких же рассказов г. Кукольника.

Но мы заговорились, — и потому спешим, в общем перечне, поименовать другие заслуживающие большего или меньшего внимания

повести, рассеянные в периодических изданиях. «Еще из записок одного молодого человека» Искандера (О. з. № 8); первый отрывок из этих записок, полных ума, чувства, оригинальности и остроумия, и заинтересовавших общее внимание, был помещен в «О. з.» 1840 года (№12); о втором можно сказать, что он еще лучше первого; «Кулик», повесть г. Гребенки, в «Утренней заре» на 1841 и его же «Записки студента» в «О. з.» (№ 2); «Южный берег Финляндии», повесть князя Одоевского в «Утренней заре»; «Лев», рассказ графа Соллогуба, в «О. з.» (№ 4); «Институтка», роман в письмах С. А. Закревской— новой талантливой писательницы, вышедшей на литературное поприще («О. з.» № 12); «Мичман Поцелуев» В. И. Даля, во втором томе «Русской беседы». — Барон Брамбеус в последней книжке «Б. для ч.» вдруг разразился, после долгого молчания, *началом* большой повести «Идеальная красавица, или Дева чудная». В этом начале нет никакого содержания, а есть одни рассуждения о том, о сем, а чаще ни о чем, рассуждения, местами умные, но большею частию скучные, прескучные...

Отдельно вышли уже известные публике повести графа Соллогуба, под названием «На сон грядущий» — заглавие, совершенно не соответствующее эффекту интересного сборника...

Теперь — о переводах. Можно сказать утвердительно, что у нас в настоящее время больше всего переводят Шекспира, хоть и нельзя сказать, чтоб его больше всего читали. Здесь первое место должно занимать смелое и благородное предприятие г. Кетчера — перевести прозою всего Шекспира. Г. Кетчер напечатал пять пьес, другие последуют безостановочно. Журналы уже отдали полную справедливость важности предприятия г. Кетчера и достоинству его перевода; а возможность продолжать предприятие доказывает, что на Руси есть люди, которые читают не одни сказки и умеют понимать не одни «репертуарные» пьесы... В 7 № «О. з.» помещен превосходный перевод «Двенадцатой ночи» г. Кронеберга; в «Пантеоне русского и всех европейских театров» — замечательный по своему поэтическому достоинству перевод г. Каткова «Ромео и Юлия»; в «Б. для ч.» — «Сон в Ивановскую ночь», как-то *странно* переведенный; в «Репертуаре русского театра» — «Кориолан» — в четырех (?) действиях, прозою (№ 4), и «Отелло», переведенный весьма посредственно и вяло, стихами (№ 9). Лучшие переводные романы тоже в журналах: «Виттория Аккоромбона» Лудвига Тика, в «Отеч. записках» (№№ 3 и 4); *экстракт* из того же романа в «Б. для ч.» (№ 5); «Оливер Твист», роман Диккенса в «Отеч. записках» (№№ 9 и 10); «Оллен Камерон» в «Б. для ч.» (№№ 8, 9 и 10). Этот роман приписывается Вальтеру Скотту. Герой его — Карл II, представленный здесь совершенно наоборот тому, как представлен он в романе Вальтера Скотта «Вудсток». Впрочем, роман, чей бы он ни был, читается легко и с удовольствием. Отдельно вышедшие переводы: напечатанный в «Отеч. записках» 1840 года перевод превосходного романа Купера «Путеводитель в пустыне, или Озеро-море»; прекрасный перевод с подлинника, стихами, поэмы Тегнéра «Фритиоф» г. Грота: это был истинный

подарок русской литературе; перевод «Клавиго» драмы Гёте, г. Струговщикова.

Вот вся наша изящная и беллетрическая литература: мы не пропустили ничего сколько-нибудь примечательного и забыли только о вещах, которые не стóят того, чтоб их помнить... Самое утешительное и отрадное явление последнего времени есть, без сомнения, движение в ученой и учебной литературе России. Вот перечень всего примечательного по этой части: «Описание Финляндской войны 1808 и 1809 годов» Михайловского-Данилевского; «О России в царствование Алексея Михайловича, *современное* сочинение Григория Кошихина»; «Энциклопедия законоведения» профессора Неволина; «Основания уголовного судопроизводства» профессора Баршева; «Уральский хребет в физическо-географическом, геогностическом и минералогическом отношениях» профессора Щуровского; «Китай, его жители, нравы и пр.» отца Иакинфа; «Картинная Галлерея», изданная А. Плюшаром; «Путешествие по северным берегам Сибири и по Ледовитому морю» и прибавление к этому путешествию, фон-Врангеля; «О больших военных действиях» генерала Окунева; «Лекции статистики» Рославского; «История смутного времени в России в начале XVIII века» (*вторая часть*) Бутурлина; «Руководство к познанию средней истории» Смарагдова; «Древняя история» профессора Лоренца; первый том ученого альманаха «Юридические записки», издаваемого профессором Редкиным.

Всех книг на русском языке, кроме периодических изданий, брошюр и отдельно отпечатанных журнальных статей, вышло в прошлом году около четырехсот; из них по части изящной литературы, оригинальных и переводных, новых и вновь изданных, выше насчитали мы всего *шестнадцать*; всё остальное в журналах; — ученых сочинений тоже шестнадцать; итого всего *тридцать две*... Что́ же такое остальные 368 книг? — *Цын-Киу-Тонг*, роман г. Зотова; *Деньги*, комическая поэма; *Разгулье купеческих сынков*; *Мечтатель*, роман г. Воскресенского; *Веселый порошок*, Васильева; *Дочь разбойника*; *Сорок лет пьяной жизни*; *жизнь Вилльяма Шекспира*, соч. г. Славина; *Козел-бунтовщик*; *Гулянье под Новинским* и пр. и пр. Право, тут спросишь невольно: «Да где ж они? — давайте их!..»

Поверьте мне: судьбою честь
Даны нам тяжкие вериги.
Скажите, каково прочесть
Весь этот вздор, все эти книги,
И всё зачем? — чтоб вам сказать,
Что их не надобно читать?...

Однако же есть и своя утешительная сторона в прозаическом и повествовательном направлении нашей литературы: значит, оно сближается с обществом, с действительностию, хочет быть сознанием общества, его выражением. Заметьте, что теперь без хороших оригинальных повестей журнал погиб в понятии публики, которая хочет видеть себя, свою действительность в литературе, и потому холоднее принимает произведения, в которых изображается чуждый ей мир.

Стихотворения теперь читаются меньше, и потому общее внимание могут обращать на себя только замечательные таланты: это тоже добрый знак! Вообще, много хороших элементов, много добрых признаков; только всё это как-то нерешительно, бесцветно, в каком-то хаосе. На арене литературы еще слышны старые голоса, поющие старые песни и имеющие своих слушателей: вместе с новыми голосами они образуют довольно нескладный и дикий концерт. Особенно любопытное зрелище представляет наша ученая литература: с одной стороны, некоторые журналы вопиют против просвещения и Европы, с другой выходят книги Неволина, Баршева, Редкина, Лоренца...

Мы видим, что русская земля богата талантами: какова бы ни была наша литература, но она — огромное явление для каких-нибудь ста лет; в ней есть имена, озаренные ореолом гения, в ней есть яркие таланты; но первые не стали вровень с самими собою, а вторые часто, обнаружив много сил, мало сделали. С другой стороны, в публике, без которой никогда не может быть истинной, действительной литературы, — в публике господствует хаос мнений, пестрота вкуса, способность обольщаться возгласами спекулянтов и ничтожными явлениями. Какая всему этому причина? — Отвечать не трудно: с одной стороны, недостаток внутренних интересов в обществе, с другой — недостаток *солидного*, прочного, основанного на науке образования. Посмотрите, что́ иногда проповедуют наши журналы: если поверить им, то нужно только выучиться грамоте, чтоб всё понимать и обо всем судить, особенно о поэзии. Удивительно ли после этого, что у нас всякий судит легко и важно о Шекспире, которого он не читал даже в переводах, а видел только на русской сцене, — о Байроне, Гёте, Шиллере, даже Гомере. У нас как будто никто не понимает, что без изучения глубокого и напряженного, без наукообразного развития эстетического чувства нельзя понимать поэзии; что непосредственное чувство без размышления и вникания ни к чему не ведет, кроме личных предубеждений в пользу или не в пользу того или другого поэта, того или другого поэтического произведения. Ка́к у нас читают? Взял драму Шекспира — прочел, зевая, десяток страниц, — не нравится, и бросил; но это бы еще ничего, а худо то, что вот уже готово и мнение в роде следующего: «эта драма плоха, следственно о Шекспире у нас только кричат, а толку-то в нем мало». Конечно, нет ничего легче и даже приятнее, как оправдать свою ограниченность, невежество и необразованность тем, что Шекспир никуда не годится... У нас хотят читать только глазами, а не умом; чтение, требующее усилия мыслительной способности, почитается пустым, губящим золотое время занятием. У нас играют в поэзию, в литературу и науку, как в мячик. У нас думают, что и философия может быть таким же легким и приятным препровождением времени, как чтение газетного фельетона: прочел и понял всё, а не понял — темно и глупо написано... Бог судья людям, рассеевающим в обществе такие невежественные понятия!.. Посмотрите, что́ и ка́к у нас пишут о Гегеле люди, не имеющие о нем никакого понятия... Переведут глупую, невежественную статью какого-нибудь презираемого

в Германии за свое невежество и недобросовестность мистика и решат, что Гегель чудовище! А добродушная безграмотность, видя в восхищении, что ей тут всё по плечу, всё понятно, восклицает: «вон каков этот Гегель, а у нас его прославляют!..» Причитавшись к таким мнениям, прислушавшись к таким толкам, всякий порядочный человек позволяет себе не знать, что́ пишется в наших журналах и книгах, — что́ делается в нашей литературе...

Вся надежда на будущее. Наука у нас видимо принимается; публичное образование развивается на твердых началах, и незаметно, невидимо подрастает новая публика, с просвещенным мнением, с образованным вкусом, с разумными требованиями. Что-то тогда будут делать многие наши «заслуженные и опытные литераторы», когда эта вдруг выросшая публика скажет им: «подите прочь с своими смешными притязаниями; я не знаю вас!» — Да мы написали... мы издали... наши сочинения разошлись... наши книги шли бойко...

— «Да где ж они? — Давайте их!..»

СТИХОТВОРЕНИЯ АПОЛЛОНА МАЙКОВА
Санктпетербург. 1841.

Даровита земля русская: почва ее не оскудевает талантами... Лишь только ожесточенное тяжкими утратами или оскорбленное несбывшимися надеждами сердце ваше готово увлечься порывом отчаяния, — как вдруг новое явление привлекает к себе ваше внимание, возбуждает в вас робкую и трепетную надежду... Заменит ли оно то, утрата чего была для вас утратою как будто части вашего бытия, вашего сердца, вашего счастия: это другой вопрос, — и только будущее может решить его: настоящее может лишь гадать о том на основании уже данного факта. И такой именно факт дает нам изящно напечатанная книга, заглавие которой стоит в начале этой статьи. Отстраняя все гадания, которые могут быть произвольны, или односторонни, и предоставляя времени решение вопроса о степени поэтического таланта г. Майкова, — мы скажем пока только, что многие из его стихотворений обличают дарование неподдельное, замечательное и *нечто* обещающее в будущем. Говоря так, мы думаем, что много сказали в пользу молодого поэта: можно быть человеком с дарованием и не обещать развития; только сильные дарования в первых произведениях своих дают залог будущего развития... Явление подобного таланта особенно отрадно теперь, в эту печальную эпоху литературы, осиротелой и покрытой трауром, — теперь, когда лишь изредка слышится свежий голос искреннего чувства, более или менее звучный отголосок внутренней думы; теперь, когда в опустевшем храме искусства, вместо важных и торжественных жертвоприношений жрецов, видны одни гримасы штукмейстеров, потешающих тупую чернь; вместо гимнов и молитв слышны или непристойные вопли самолюбивой посредственности, или неприличные клятвы торгашей и спекулянтов... [48]

Наша литература, несмотря на свою молодость и незрелость, уже свершила несколько фазов развития, уже дала не один факт для опытности ума мыслящего и наблюдательного. Из числа ее великих действователей нет почти ни одного, свободно и до конца развившего свои творческие силы... Но сколько было у нас талантов, так много обещавших и так мало выполнивших, так великими казав-

шихся еще недавно и так незначительных теперь!.. И всё то благо, всё добро! Благодаря этому обстоятельству теперь только разве низшие слои публики, полуграмотная чернь может принимать за поэзию дикие, изысканные и вычурные фразы и приходить в неистовый восторг от тривиального сравнения голубых глаз с небом, а черных — с адом... Точно также теперь только разве необразованная, невоспитанная посредственность решится «призывать вдохновение на *высь чела*, венчанного звездой»; выдумать «грудь, которая высоко вздымалась беспредметною любовью» [49], или отпускать другие подобные стихотворные вычуры. А прежде — и еще очень недавно — всё это могло и даже должно было нравиться всем, за исключением только немногих избранных поклонников искусства. Честь и слава гг. Марлинскому, Языкову, Хомякову, Шевыреву и Бенедиктову! Они навсегда обратили русскую литературу к благородной простоте и навсегда избавили нашу публику от наклонности к изысканной дичи в мыслях и выражении!.. Их образ действования и усилия, для этой цели, были совершенно-обратные и отрицательные; но зато результаты вышли теперь и прямые, и положительные. В этом случае нам мало нужды даже до намерений и мотивов: результат всё выкупает, хотя бы он был и совершенно неожидан для самих действователей... Здесь нельзя не упомянуть с благодарностию имени г. Полевого, который стремился к той же цели, и притом еще двумя совершенно различными путями: *бессознательно* — философско-историческими статьями, критиками и повестями; и *сознательно* — превосходными пародиями на стихи некоторых диких поэтов, которые помещал он в своем «Новом живописце общества и литературы» — этом лучшем произведении всей его литературной деятельности [50]... Да, заслуги этих людей, вольные и невольные, сознательные и бессознательные, поставили, так сказать, на ноги нашу юную литературу и наш младенчествующий вкус. Это произвело важные и благотельные следствия. Маленькое дарование теперь не попадет в гении. Посредственность и бездарность может теперь сколько ей угодно петь стихами и скрипеть прозою, не подвергаясь опасности быть замеченною со стороны публики: она теперь обращает на себя внимание только журналов, и только в тех, которые сродни ей, встречает себе похвалы. Чем труднее теперь обратить на себя общее внимание, тем легче истинному таланту быть тотчас же замеченным. В прозе, еще до сих пор, и маленькое дарование может быть замечено; но стихами, которые не то, чтоб худы, да и не то, чтоб очень хороши, уж невозможно приобрести ни малейшей известности. Время рифмованных побрякушек прошло невозвратно; ощущеньица и чувствованьица ставятся ни во что: на место того и другого требуются глубокие чувства и идеи, выраженные в художественной форме, с рифмами или без рифм — всё равно. Для успеха в поэзии теперь мало одного таланта: нужно еще и развитие в духе времени. Поэт уже не может жить в мечтательном мире: он уже гражданин царства современной ему действительности; всё прошедшее должно жить в нем. Общество хочет в нем видеть уже не потешника, но пред-

ставителя своей духовной, идеальной жизни; оракула, дающего ответы на самые мудреные вопросы; врача, в самом себе, прежде других, открывающего общие боли и скорби и поэтическим воспроизведением исцеляющего их...

Если такой взгляд на важность поэзии и высокое значение поэта не помешал нам посвятить целую критическую статью разбору первых опытов г. Майкова, — значит, мы много видим в даровании нового поэта. Но это обстоятельство и требует от нас возможно-критической строгости, которую молодой поэт должен принять только за доказательство нашего уважения к его таланту.

Стихотворения г. Майкова хоть и расположены без всякой системы, без всякого разделения, тем не менее они сами собою разделяются, в глазах читателя, на два разряда, не имеющие между собою ничего общего, кроме разве хорошего стиха, почти везде составляющего неотъемлемую принадлежность музы молодого поэта. К первому разряду должно отнести стихотворения в древнем духе и антологическом роде. Это перл поэзии г. Майкова, торжество таланта его, повод к надежде на будущее его развитие. Второй разряд составляют стихотворения, в которых автор думает быть современным поэтом и которых лучшая сторона — хороший стих. Но об этих после; сперва поговорим о стихотворениях первого разряда.

Читателям «Отечественных записок» должно быть известно наше понятие о сущности и важности так называемой *антологической* поэзии, и потому мы, не желая повторять себя, будем говорить только о поэзии г. Майкова; тех же из читателей, которые не знают нашего понятия об антологической поэзии, попросим заглянуть в статью о «Римских элегиях Гёте»*. Теория антологической поэзии имеет такое близкое отношение к некоторым из стихотворений г. Майкова, что мы, в помянутой статье, выписали, как превосходнейший образец в антологическом роде, его дивно-поэтическую, роскошно-художественную пьесу «Сон», не зная, кому она принадлежит, и написал ли автор ее еще что-нибудь. Эта пьеса была напечатана первоначально в «Одесском альманахе» на 1840 год, — и мы, при разборе этого «Альманаха», еще задолго до статьи о «Римских элегиях», выписали в нашем журнале это стихотворение, скромно подписанное буквою *М*.**. И — смотрите и судите сами — удивительно ли, что это стихотворение, без подписи знаменитого, или, по крайней мере, знакомого имени, поразило нас до того, что мы перенесли его на страницы своего журнала при громкой похвале, и потом, с неослабевшим энтузиазмом, припомнили его через четырнадцать месяцев:

Когда ложится тень прозрачными клубами
На нивы желтые, покрытые скирдами,
На синие леса, на влажный злак лугов;
Когда над озером белеет столп паров,
И в редком тростнике, медлительно качаясь,
Сном чутким лебедь спит, на влаге отражаясь, —

---

* «Отеч. записки» 1841. Т. XVII, отделение «Критики», стр. 23.
** «От. зап.» 1840. Т. IX, отд. «Библ. хроники», стр. 14.

Иду я под родной, [illegible] свой кров.
Раскинутый в тени акаций и дубов,
И там, с улыбкой на устах своих приветных,
В венце из ярких звезд и маков темноцветных,
И с грудью белою под черной кисеей,
Богиня мирная, явившись предо мной,
Сияньем палевым главу мне обливает
И очи тихою рукою закрывает,
И, кудри подобрав, главой склоняясь ко мне,
Лобзает мне уста и очи в тишине (Стр. 9).

Это именно одно из тех произведений искусства, которых кроткая, целомудренная, замкнутая в самой себе красота совершенно нема и незаметна для толпы и тем более красноречива, ярко-блистательна для посвященных в таинства изящного творчества. Какая мягкая, нежная кисть, какой виртуозный резец, обличающие руку твердую и искушенную в художестве! Какое поэтическое содержание и какие пластические, благоуханные, грациозные образы! Одного такого стихотворения вполне достаточно, чтоб признать в авторе замечательное, выходящее за черту обыкновенности, дарование. У самого Пушкина это стихотворение было бы из лучших его антологических пьес. В нем искусство является истинным искусством, где пластическая форма прозрачно дышит живою идеею.

Чтоб определить значение и достоинство антологической поэзии г. Майкова, мы должны указать на ее мотивы, найти в ней художническое profession de foi * автора. В следующих стихотворениях мы находим всё это, ясно и ярко выраженное.

Сомнение

Пусть говорят — поэзия мечта,
Горячки сердца бред ничтожный,
Что мир ее есть мир пустой и ложный,
И бледный вымысл — красота;
Пусть нет для мореходцев дальних
Сирен опасных, нет дриад
В лесах густых, в ручьях кристальных
Золотовласых нет наяд;
Пусть Зевс из длани не низводит
Разящей молнии поток,
И на ночь Гелиос не сходит
К Фетиде в пурпурный чертог:
Пусть так! но в полдень листьев шопот
Так полон тайны; шум ручья
Так сладкозвучен; моря ропот
Глубокомыслен; солнце дня
С такой любовию приемлет
Пучина моря; лунный лик
Так сокровен, — что сердце внемлет
Во всем таинственный язык;
И ты невольно сим явленьям
Даруешь жизни красоты,
И этим милым заблужденьям
И веришь и не веришь ты! (Стр. 120).

---

* Исповедание веры. *Ред.*

Остановимся на этом стихотворении и взглянем на него прежде, чем перейдем к другим. По содержанию — это превосходная пьеса; но форма не везде соответствует своему содержанию, и из-за поэтического, полного жизни и определенности языка местами слышится несвязный лепет неповинующейся слову мысли... Стих: «Что мир ее есть мир пустой и ложный» — прозаичен; «и бледный вымысл — красота»: неопределенен и бледен; выражение о Зевсе, *низводящем из длани* поток разящей молнии», неверно и в отношении к языку, и в отношении к поэзии; «Лунный лик *так сокровен*» ничего не говорит ни уму, ни фантазии читателя, по причине неточности эпитета; «И ты невольно сим явленьям *дарушь жизни красоты*» — выражено слабо и неопределенно. Последние два стиха в пьесе прекрасны, но не вполне удовлетворительны по мысли: в них слишком много сделано уступки, вместо которой читатель самою пьесою настроен ожидать, что поэт определит и объяснит, почему неодушевленные явлéния природы производят на него впечатления живых индивидуальных существ, и в ярком образе, замыкающем стихотворение, примирит чисто поэтическое созерцание древних с нашим, на опыте и науке основанным, и все-таки поэтическим созерцанием природы. Но тогда бы эта пьеска была превосходным произведением искусства: так много в ней взмаху и отважного намерения, так много высказано стихами, которые мы оставили без замечаний. Но всё это мы говорим мимоходом; главное в этом стихотворении для нас, по намерению нашей статьи, есть то, что исходный пункт поэзии г. Майкова — природа с ее живыми впечатлениями, так сильными, таинственными и обаятельными для юной души, еще не изведавшей другой сферы жизни...

Октава

Гармонии стиха божественные тайны
Не думай разгадать по книгам мудрецов:
У брега сонных вод, один бродя случайно,
Прислушайся душой к шептанью тростников,
Дубравы говору; их звук необычайный
Прочувствуй и пойми... В созвучии стихов
Невольно с уст твоих размерные октавы
Польются, звучные, как музыка дубравы (Стр. 3).

Искусство

Срезал себе я тростник у прибережья шумного моря.
Нем, он забытый лежал в моей хижине бедной.
Раз увидал его старец прохожий, к ночлегу
В хижину к нам завернувший (Он был непонятен,
Чуден на нашей глухой стороне). Он обрезал
Ствол и отверстий наделал, к устам приложил их, —
И оживленный тростник вдруг исполнился звуком
Чудным, каким оживлялся порою у моря,
Если внезапно зефир, зарябив его воды,
Трости коснется и звуком наполнит поморье (Стр. 63).

Этих двух стихотворений уже никак нельзя сравнить с первым; всё недосказанное или неопределенно высказанное в нем явилось

в них так полно, так определенно; прекрасное содержание выразилось в них в прекрасных формах, отличающихся виртуозностию отделки. Что́ же до содержания — оно здесь представляет собою основное положение, основное начало эстетики автора, что природа есть наставница и вдохновительница поэта; что у ней он прежде всего начал брать уроки в искусстве слагать сладкие песни; что есть соотношение, есть родственность между звучною октавою, гармоническим гекзаметром — и шептаньем тростников, говором дубрав... Глубоко-жизненное, поэтически-верное начало! Поэзия принадлежит к числу таких предметов, уразумение которых должно начинаться с ощущения, а не с рефлексии: последняя должна быть результатом первого, при нормальном развитии. Симпатия к природе есть первый момент духа, начинающего развиваться. Каждый человек начинает с того, что́ непосредственно поражает его ум формою, краскою, звуком; а природа полна форм, красок и звуков. Поэт — существо, которое наиболее испытывает на себе непосредственное влияние явлений природы: он по преимуществу ее сын, ее любимец, наперсник тайн ее. Говоря об этом, нельзя не вспомнить чудных стихов Пушкина:

Всё волновало нежный ум:
Цветущий луг, луны блистанье,
В часовне ветхой бури шум,
Старушки чудное преданье.
Какой-то демон обладал
Моими играми, досугом;
За мной повсюду он летал,
Мне звуки дивные шептал,
И тяжким, пламенным недугом
Была полна моя глава;
В ней грезы чудные рождались;
В размеры стройные стекались
Мои послушные слова
И звонкой рифмой замыкались.
В гармонии соперник мой
Был шум лесов иль вихорь буйный,
Иль иволги напев живой,
Иль ночью моря гул глухой,
Иль шопот речки тихоструйной [51].

Да, естественно, что поэт видит поэзию прежде всего в природе, и что природа прежде всего пробуждает поэтические силы в юном таланте. В этом отношении пьесы г. Майкова «Октава» и «Искусство» составляют главу эстетики, — и эстетик не усомнится перенести их в свою книгу для яснейшего подтверждения доказательства своих понятий об искусстве, если только его понятия об этом предмете верны. Но природа бывает колыбелью поэзии не только для отдельных лиц: в лице древних эллинов природа была пафосом поэзии целого человечества. И в этом отношении муза г. Майкова родственна, по своему происхождению, древне-эллинской музе: подобно этой музе она из природы почерпает свои кроткие, тихие, девственные и глубокие вдохновения; подобно ей, в движениях и чувствах еще

младенчески-ясной души, еще в лоне природы непосредственно ощущающего себя сердца, находит она неисчерпаемое содержание для своих благоуханно-гармонических и безыскусственно-изящных песен. Разумеется, эта родственность могла бы остаться только в возможности, если б знакомство с древними классическими языками не пробудило ее: обстоятельство, много обещающее в будущем для развития прекрасного дарования молодого поэта! Еще в той поре возраста, с которой сам Пушкин только что начал писать *не*-лицейские стихотворения, и в которую жизнь едва ли еще может дать содержание какому угодно таланту, — г. Майков, изучением изящной древне-классической поэзии, завоевал плодоносную почву для своих вдохновений. И зато — посмотрите, сколько эллинского и антологического в его стихотворениях: любое из них можно принять за превосходный перевод с греческого; любое из них можно перевести с русского на чужой язык, как греческое, и только бы перевод был изящен и художествен, никто не будет спорить о греческом происхождении пьесы... Эллинское созерцание составляет основной элемент таланта г. Майкова: он смотрит на жизнь глазами грека и — как мы увидим ниже — иначе и не умеет еще смотреть на нее. Если взять в расчет его молодость (а ее, в этом случае, нельзя не брать в расчет), то мы увидим в этом начало с самого начала, а не с середины или конца, увидим нормальное, художественное развитие [52].

> На мысе сем диком, увенчанном бедной осокой,
> Покрытом кустарником ветхим и зеленью сосен,
> Печальный Мениск, престарелый рыбак, схоронил
> Погибшего сына. Его взлелеяло море,
> Оно же его и приняло в широкое лоно,
> И на берег бережно вынесло мертвое тело.
> Оплакавши сына, отец под развесистой ивой
> Могилу ему ископал, и, накрыв ее камнем,
> Плетеную вершу из ивы над нею повесил —
> Угрюмой их бедности памятник скудный! (Стр. 48).

Вчитайтесь в эту пьесу, вчитайтесь в ее простой, повидимому чуждый всякого убранства, всякой красоты и всякого содержания язык, — вы ощутите душою и бесконечную красоту, и глубокое содержание. Кажется, тут нет ни начала, ни конца, ни целого, нет ни намерения, ни цели, ни мысли; но оставьте пьесу и вникните, вдумайтесь в собственное ощущение, возбужденное в вас ею, и вы в этом ощущении уловите целое и уразумеете намерение, цель и мысль... Если же духу вашему не чуждо древнее миросозерцание, — вы не можете не признать, что или это стихотворение переведено с греческого, или, что и человек нашего времени, в эллинской эпохе своей жизни, может становиться греком, так что самый взыскательный афинянин, современник Алкивиада, не назвал бы его объэллинившимся варваром, а признал бы своим соотечественником, коренным жителем Аттики и гражданином города Паллады... Но муза г. Майкова не всегда бывает тиха и кротка, как в этой скромной идиллии: нередко блистает и жжет она упоительною роскошью красок и обра-

зор, не переставая ни на минуту быть спокойною, самообладающею и целомудренною, в качестве благородной эллинской музы, как в «Вакханке», которая уже известна читателям «Отечественных записок» *[53]. В пример таких стихотворений можно привести и —

Дориде

Дорида милая! к чему убор блестящий,
Гирлянды свежие, алмаз, огнем горящий,
И ткани пышные, и пояс золотой,
Упругий твой корсет, сжимающий собой
Так жадно, пламенно твои красы младые,
Твой стройный, гибкий стан и перси наливные?..
Нет, милая! оставь, оставь уловку ты
Нас разом поражать и блеском красоты
И блеском пышных риз. Явись мне не богиней:
Благоговенье так хладно пред святыней!
Я не его ищу. Явися девой мне,
Земною девою. Со мной наедине
Ты косу отреши из-под кольца златого,
Сорви с своей груди рукой своей перловой
Ту розу бледную, желанный дай простор
Горящим персям. Пусть непринужденный взор
Забудет все любви приманки!.. Друг мой нежный!
Пусть сердце юное волнуется мятежно,
Пускай спадет во прах и злато, и жемчуг
С твоих роскошных плеч, с полупрозрачных рук...
Ах, боже мой! как ты мила, как мил и сладок
Одежды и речей волшебный беспорядок! (Стр. 91)

Знаем, что лицемерным моралистам эта пьеса не только не понравится, но и возбудит всё негодование их; но потому-то она и прекрасна. Есть люди, которые отрицательно и навыворот безошибочны в своих суждениях и приговорах: на что́ напали они с остервенением, — знайте, что́ это превосходно; что́ восхвалили они с неистовством — знайте, что это пошло или мертво. Лицемерные моралисты в высшей степени обладают этою *сывороточною* верностию суждения... Что же до их строгости — она понятна. Шиллер, в одной из своих *ксений*, сказал, что для этих господ особенно важна власть закона: не будь в них страха наказания, они обокрали бы свою невесту, обнимая ее... Кто имеет счастие быть не моралистом, а человеком, и понимать всё человеческое, — для тех стихотворение «Дориде», при всей шаловливой вольности своего содержания, будет образцом девственной грациозности выражения, подобно лукавой улыбке на невинном лице юной красавицы.

Жалеем, что место и время, а главное — право собственности, не позволяют нам выписать из книги г. Майкова всех антологических стихотворений — особенно «Гезиода» и «Вакха» [54], тем более, что мы не можем не выписать еще двух пьес, довольно больших и более, нежели прочие, характеристических. Вот образец грациозной наивности древней музы:

---

* Том XVIII (1841), отд. III, стр. 340.

Муза, богиня Олимпа, вручила две звучные флейты
Рощ покровителю Пану и светлому Фебу.
Феб прикоснулся к божественной флейте, — и чудный
Звук полился из бездушного ствола. Внимали
Вкруг присмиревшие воды, не смея журчаньем
Песни тревожить, и ветер заснул между листьев
Древних дубов, и заплакали, тронуты звуком,
Травы, цветы и деревья; стыдливые нимфы
Слушали, робко толпясь меж сильванов и фавнов.
Кончил певец, и помчался на огненных конях,
В пурпуре алой зари, на златой колеснице.
Бедный лесов покровитель напрасно старался припомнить
Чудные звуки и их воскресить своей флейтой;
Грустный, он трели выводит, но трели земные...
Горький безумец! ты думаешь, небо не трудно
Здесь воскресить на земле? *Посмотри: улыбаясь,*
С взглядом насмешливым слушают нимфы и фавны (Стр. 74).

Следующее стихотворение покажет, ка́к умеет наш поэт быть разнообразным, не выходя из тона антологической поэзии:

Дитя мое, уж нет благословенных дней,
Поры душистых лип, сирени и лилей;
Не свищут соловьи и иволги не слышно...
Уж полно! не плести тебе гирлянды пышной
И незабудками головки не венчать;
По утренней росе авроры не встречать
И поздно вечером уже не любоваться,
Как теплые пары над озером клубятся,
И звезды смотрятся сквозь них в его стекле;
Не плющ и не цветы вьются по скале,
А мох в расселинах пушится ранним снегом.
А ты, мой друг, все та ж: резва, мила... Люблю,
Как, разгоревшися и утомившись бегом,
Ты, вся холодом, врываешься в мою
Глухую хижину, стряхаешь кудри снежны,
Хохочешь, и меня целуешь звонко, нежно! (Стр. 171).

Здесь уже другая картина, другое небо, другой климат; но тон поэзии, но созерцание, составляющее ее фон, всё те же, дышущие сладостию и негою светлого неба Эллады!.. *

Однако ж, тот не понял бы нас, кто захотел бы видеть в антологических стихотворениях г. Майкова полное выражение древней поэзии или полное выражение элементов жизни древних, классического духа. Гармоническое единство с природою, проникнутое разумностию и изяществом, еще далеко не составляет исключительного элемента древнего миросозерцания. Жизнь древних выражается не в одной идиллии или застольной песне, но и в трагедии, которая составляла один из основных элементов их жизни. И если, со стороны идиллии и песни, жизнь греков была наивно-прелестна, очаровательн-

* Вот перечень прочих пьес г. Майкова в антологическом роде: VII, *Картина вечера*, *Гезиод*, *Радость*, *Эхо и Молчание*, XVII, *Пустыннику*, *Приапу*, XXIV, XXVI, *Туллу*, *Овидий*, *Вакханка*, *Вертоград*, *Scholia*, *Вакх*, *Две элегии*, *Зимнее утро*, *Подражание Сафо*, LIII, *Плющ*, *Исповедь*, *Цинтии*, *Свирель*, LXVIII, LXX, LXXIII, LXXV, *Горы*, *Дионея*, LXXXI, *Поэзия*.

но-грациозна, мила и любезна, то, со стороны трагедии, она была благородна, доблестна и возвышенна. Первая сторона жизни заставляет любить жизнь; вторая сторона — заставляет уважать ее и гордиться ею. Греки это понимали, — и трагедия была последним, самым пышным, самым благоуханным цветом их поэзии. Трагический элемент преобладает уже и в самой «Илиаде» — этой прародительнице всех трагедий греческих, впоследствии явившихся. Что̀ же разумел грек под «трагическим»? — Не печальную судьбу человека, вследствие противоречащих условий жизни, или вследствие случайности. Человек, попавшийся навстречу дикому зверю и растерзанный им, не мог быть героем греческой трагедии. Трагическое греков заключалось или в борьбе долга с влечением сердца, воли со страстями, или в борьбе разумного, движительного начала с общественным мнением; результатом борьбы всегда была гибель героя, которою он, в случае победы, запечатлевал торжество божественной идеи над массами, и которою, в случае падения героя, божественная истина запечатлевала свое торжество над ограниченностию человеческой личности. В обоих случаях источник борьбы был внутренний и заключался в духовной натуре героя трагедии, которым мог быть только великий человек, созданный действовать на арене истории, предназначенный осуществить собою какое-либо нравственное начало, быть представителем какой-либо идеи. Так в «Антигоне» Софокла героями являются: Антигона, как поборница закона родственности, великодушно жертвующая своею жизнию для выполнения того, что̀ она считала своим долгом, и невыполнение чего унизило бы ее в собственных глазах и было бы ей горше смерти, — и Креон, как представитель непреложной власти закона в гражданском обществе. И потому вся трагедия эта есть не что иное, как трагическая ошибка двух равно-разумных и великих, но на этот раз враждебных начал. Люди погибли, подобно воинам, храбро сражавшимся за правое дело: сердце наше скорбит о их гибели; но, благословляя падших, мы уже не клянем судьбы, ибо видим в гибели героев не случайность, но добровольное самопожертвование. Антигона могла бы легко спастись от гибели, оставив свое великодушное намерение похоронить убитого брата; но тогда она не была бы великою женщиною, не была бы героинею, и не было бы трагедии. Вот почему трагедия есть высший род поэзии; вот почему так возвышает нашу душу ее окровавленный кинжал, ее устланный трупами благороднейших жертв помост... Герой есть высочайшее и благороднейшее явление духа мировой жизни; его личность есть апофеоза человечества, которое воздвигает ему вековечные памятники из мрамора и меди, как бы поклоняясь себе в этих гигантских образах; герой возбуждает всё удивление, весь восторг, всю любовь человечества; образ его поддерживает в человечестве возвышенную веру в великое, истинное и доблестное жизни, во мраке ежедневности и случайности поддерживает вечный свет разума... Но почему же герой есть — герой? что̀ делает человека героем? — Неизменная возможность трагической гибели, этот пафос к идее, простирающийся до великодушной готовности смертию

запечатлеть ее торжество, принести ей в жертву то, что̀ дается на земле только раз и никогда не возвращается, и чего, следовательно, нет драгоценнее — жизнь, и иногда жизнь во цвете, в поре надежд, в виду милого, ласкающего призрака счастия... Итак, возможность трагического заключается в условиях ограниченности нашей личности, которой бытие отделяется от небытия едва заметною и слабою нитью, волосом, готовым порваться от дуновения ветра, и порваться невозвратно... Нас огорчает и ужасает эта невозвратность однажды-утраченного счастия, однажды-полученной жизни, однажды-приобретенного друга или милой сердца: но уничтожьте эту возможность в одну минуту потерять данное целою жизнию—и где же величие и святость жизни, где доблесть души, где истина и правда?.. О, без трагедии жизнь была бы водевилем, миниатюрною игрою мелких страстей и страстишек, ничтожных интересов, грошевых и копеечных помыслов... Трагическое, это — божия гроза, освежающая сферу жизни после зноя и удушья продолжительной засухи... Грек понимал его своею высокою душою — и, умея наслаждаться жизнию, умел и быть достойным ее наслаждений. Беспечно веселиться на пиру и твердо умирать, где и когда велит судьба, — вот что̀ было для грека идеалом разумной жизни.

Всё великое, земное
Разлетается, как дым:
Ныне жребий выпал Трое,
Завтра выпадет другим...
Смертный, силе, нас гнетущей,
Покоряйся и терпи!
Спящий в гробе — мирно спи!
Жизнью пользуйся — живущий!

В этих стихах заключается весь кодекс нравственности грека.

Шиллер особенно глубоко постигнул своей великою душою трагическую сторону жизни, в противности с светлою ее стороною, — и глубоко, мощно, со всею роскошью пластической художественности, выразил свое созерцание древней жизни в дивном, великом создании своем — «Торжество победителей», так прекрасно переданном по-русски Жуковским.

Скольких бодрых жизнь поблекла!
Скольких низких рок щадит!..
Нет великого Патрокла,
Жив презрительный Терсит.
Смертный, вечный Дий Фортуне
Своенравной предал нас:
Уловляй же быстрый час,
Не тревожа сердца втуне!

Какие переходы от высоких созерцаний трагической судьбы всего великого к веселому взгляду на жизнь!.. Вспоминая Аякса, убившего себя в гневе за коварное похищение Одиссеем выигранных им доспехов Ахилла, брат его, Оилид, говорит:

Мир тебе во тьме Эрева!
Жизнь твою не враг пожал:
Ты своею силой пал,
Жертвой гибельного гнева!

Какое величие, какой пафос в этой догматике героизма, в этих стихах:

О Ахилл! о мой родитель!
(Возгласил Неоптолем)
Быстрый мира посетитель,
Жребий лучший взял ты в нем.
Жить с людьми племен делами —
Благо первое земли;
Будем вечны именами
И сокрытые в пыли!
Слава дней твоих нетленна;
В песнях будет цвесть она:
Жизнь живущих неверна,
Жизнь отживших неизменна!

Смерть велит умолкнуть злобе:
(Диомед провозгласил)
Слава Гектору во гробе!
Он краса Пергама был;
Он за край, где жили деды,
Велёдушно пролил кровь;
Победившим — честь победы!
Охранявшему — любовь!
Кто, на суд явясь кровавый,
Славно пал за отчий дом:
Тот, почтенный и врагом,
Будет жить в преданьях славы.

Но нисколько не менее *эллинизма* и в следующей речи Нестора к Гекубе, хоть ее содержание, повидимому, и совершенно противоположно выписанным стихам выше:

Нестор, жизнью убеленный;
Нацедил вина фиал,
И Гекубе сокрушенной
Дружелюбно выпить дал.
Пей страданий утоленье;
Добрый вакхов дар вино:
И веселость и забвенье
Проливает в нас оно.
Пей, страдалица! печали
Услаждаются вином:
Боги жалостные в нем
Подкрепленье сердцу дали.
Вспомни матерь Ниобею:
Что́ изведала она!
Сколь ужасная над нею
Казнь была совершена!
Но и с нею, безотрадной,
Добрый Вакх не даром был:
Он струею виноградной
Вмиг тоску в ней усыпил.
Если грудь вином согрета,
И в устах вино кипит:
Скорби наши быстро мчит
Их смывающая Лета.

Нельзя спрашивать поэта, зачем у него есть то, а нет этого; но долг критики заметить, что́ у него есть и чего нет. Вот почему мы распространились здесь о сущности и значении элемента «трагического» в древнем искусстве, и вот почему почитаем себя в праве заметить, что г. Майков и не коснулся этого элемента. Думаем, что причина этого заключается не столько в характере его таланта, сколько в его молодости, еще переживающей момент гармонического единства с природою, в духе древних. Но прийдет время — и, может быть, в духе поэта совершится движение: прекрасная природа не будет более заслонять от его глаз явлений высшего мира — мира нравственного, мира судеб человека, народов и человечества... И мы почли бы себя счастливыми, если б эти строки могли послужить хоть косвенною причиною к ускорению этого времени...[55] Г. Майков вполне владеет орудием искусства — стихом, который у него напоминает стих первых мастеров русской поэзии; а это — великий и подающий самые лестные надежды признак! *Стих* в поэзии — то же, что́ *слог* в прозе, а *слог* — это сам талант, и талант необыкновенный... Но мерка великого таланта состоит не в одном стихе, хотя бы и поэтическом, и художественном, но еще и в движении, в развитии содержания поэзии, источник которого есть движение и развитие духа самого поэта; а движение и развитие состоит в беспрерывном отрицании низших моментов в пользу высших. Я никогда не назову великим поэта, которого стихотворения можно печатать по родам пьес, а не в хронологической последовательности. Батюшков — поэт с замечательным талантом; но нет никакой нужды видеть под его пьесами год и число, означающие время их сочинения[56].

Но мы отдалились от своего предмета. Возвращаясь к нему, должны повторить, что ка́к родствен и присущ духу нашего поэта элемент «наивного» и «природного», так чужд элемент «трагического» в древней поэзии. Раз г. Майков был близок к нему, по содержанию, избранному им для самой большой своей пьесы; но он и не коснулся трагического, хоть, может быть, и думал вполне его выразить... Мы говорим о его драматической поэме «Олинф и Эсфирь» (римские сцены времен пятого века христианства). Мысль поэмы — контраст и взаимные отношения умирающего языческого и торжествующего христианского мира. Поэма занимает *шестьдесят* страниц, которые, в чтении, легко могут показаться *шестьюстами* страницами: так всё неглубоко, бледно, слабо, поверхностно и растянуто в этом произведении! Чем выше намерение поэта, тем выше должно быть и исполнение; но г. Майков явно взялся за дело не по вдохновению, а из рефлексии, и к понравившейся ему мысли приделал сюжет и какие-то образы без лиц, вместо того чтоб следовать безотчетному желанию дать жизнь преследующим его образам, еще не зная, какую мысль выразят они... А между тем, сколько элементов «трагического» с обеих сторон могло б и должно б было быть! Римская литература не представляет ни одной хорошей трагедии; но зато римская история есть беспрерывная трагедия, — зрелище, достойное народов и человечества, неистощимый источник для трагического вдохновения.

В этом отношении едва ли есть другой народ, которого история могла бы соперничать с историею римлян. Страстное самозабвение в идее государственности, в идее политического величия своего отечества, пафос к гражданской свободе, к ненарушимости и неприкосновенности прав сословий и каждого гражданина отдельно, гражданская доблесть, в цветущие времена великой республики, и гордая, стоическая борьба с роком, увлекавшим к падению великую отчизну великих граждан, и уступчивость судьбе, вследствие гениального предвидения будущего, уступчивость, роковая для начавших, и счастливая для менее великих, но более во́ время явившихся — вот где элементы «трагического» в истории Рима, великой отчизны Кориоланов, Фабиев, Гракхов, Сципионов, Мариев, Лукуллов, Помпеев, Цезарей и Антониев — этих колоссальных ликов, сияющих блеском героического величия, нестерпимого для слабонервных глаз выродившихся людей нашего времени!.. Правда, поэт избрал эпоху уже выродившегося, умирающего Рима; но, в противо́положность христианству, он бы должен был избрать последнего римлянина, который, независимо от всего окружающего его, в своем личном характере, выразил бы — сколько стоическою жизнию и трагическою смертию, столько же и тоскою по цветущим временам своего отечества — всё субстанциальное, всё, чем велик был республиканский Рим. Но Олинф г. Майкова только эпикуреец и больше ничего; собственно, он — о́браз без лица [57]. Другая сторона поэмы — христианская, тоже полна трагического величия, ибо ее альфа и омега — мученичество и смерть за истину; но и она так же слаба и бледна у нашего поэта, как и языческая. Впрочем, вся поэма отличается хорошими, звучными, а иногда и поэтическими стихами, как напр., вот эта пиршественная песня римлян-язычников:

Блестит чертог; горит елей;
Ясмин и мирт благоухает;
Фонтан, шумя, между огней
Златыми брызгами играет.
Греми, волшебный гимн пиров!
Несите, юноши, плодов
И роз и листьев винограда:
Венчайте нас! Что̀ в жизни нам?
Мы в жертву суждены богам ужасным ада,
А жертва пышная в убранствах вертограда —
Угоднее богам!

Настанет час — воззрим сурово
Мы на гремящий жизни пир,
Как сей скелет белоголовый,
Беглец могил. На звуки флейт и лир
Он безответен, гость гробовый!
Но он ведь пел, и он любил,
И богу гроздий он служил...
О, други! сыпьте роз горациева сада
По сим белеющим костям,
И свежей кистью винограда
Венчайте череп — этот храм,
Чертог покинутый и сирый

Где обитал животворящий дух,
Во дни, когда кифара с звонкой лирой
Его пленяли чуткий слух,
И пил он роз благоуханье,
Любил кристалл амфоры золотой,
И дев горячие лобзанья,
И трепет груди молодой!

Вообще, когда г. Майков выходит из сферы антологической поэзии, его талант как будто слабеет. Доказательством этого может служить маленькая поэмка его «Венера Медицейская», содержание которой, как можно видеть из самого ее заглавия, относится к сфере классической поэзии. Существует предание, что знаменитая статуя, известная под именем *Венеры Медицейской*, есть изображение одной римской императрицы. Поэт заставляет ее, выходя из волны, восхищаться собственною красотою —

И вот красавицы надменной
Мечта сбылась: перенесло
Волшебство кисти вдохновенной
На мрамора обломок бренный
И это гордое чело,
Венчанное красой Изиды (?!),
И стройный стан, и шелк кудрей;
И Рим нарек ее Кипридой!
И Рим молился перед ней!

Мысль, как видите, мало поэтическая, слишком незрелая и как будто изысканная, не говоря уже об унижающей достоинство искусства мысли — видеть простую копию, портрет, в вдохновенном создании свободного творчества. Самые стихи этой поэмы только красивы и ловки, но не художественны; есть между ними даже оскорбляющие тонкий эстетический вкус, любящий благородную простоту и точность выражений, как, напр.:

На грудь высокую пустите
Змеистый локонов разлив.

Что такое: *пустить на грудь змеистый разлив локонов?* Это было бы хорошо разве в стихотворении г. Бенедиктова, но очень дурно в стихотворении г. Майкова. Или:

Прошли века. Их молот твердый
Величья храмы раздробил.

Что такое: *молот веков, раздробляющий храмы величья?* Неужели это поэзия, не риторика?..

Не без достоинств следующие стихотворения, с более или менее антологическим оттенком: *Радость*, *Измена*, *XXXIII*, *Жизнь*, *Прощание с деревней*, *Заря*, *Горы*, *Мраморный Фавн*. Что до последнего стихотворения, — оно было бы лучше, если б не было растянуто приставкою и кончилось 25-м стихом, или — может быть, и еще лучше — 13-м стихом.

Теперь мы переходим ко второму разряду стихотворений г. Майкова, и с сожалением предупреждаем наших читателей, что здесь нам больше должно будет порицать, чем хвалить... В этих стихотворениях мы желали б найти поэта современного и по идеям, и по формам, и по чувствам, по симпатии и антипатии, по скорбям и радостям, надеждам и желаниям, но — увы! — мы не нашли в них, за исключением слишком немногих, даже и просто поэта... Там хорошие стихи при сбивчивости идеи, а иногда и при пустоте содержания; тут неопределенность и вычурность выражения при усилии сказать что-то такое, чего у автора не было ни в представлении, ни в фантазии; между всем этим иногда удачный стих, прекрасный образ, а всё остальное — риторика: вот общий характер этих стихотворений. Пересмотрим их.

В «Чудном Веке» поэт воспевает эпоху Петра Великого, которая воссияла —

... в стране загроможденной
Цепями гор; в стране, где вьется лес
Средь блат и тундр; *в той храмине священной,*
Где льды горят как в храмине чудес...

Не риторика ли это?.. В конце пьесы автор заставляет Петра *выливать венец на голову России, сардамским млатом скреплять ее оковы и выковывать ей булаву* (?) *и меч,* а *громовым топором* (?) *сбивать оковы с широких врат в Европу*, забыв, что тогда ворот (ни широких, ни узких) в Европу не было, и что в том-то и состоит великий подвиг Петра, что он, по выражению Альгаротти, создал Петербург, qui est la fenêtre par laquelle la Russie regarde en Europe *, а следовательно, первый сделал и ворота... Стихотворение, означенное N. V., превосходно по стихам, но мысль — приписать скале глубокое участие к страданию человека — изысканна... Прекрасны последние *шесть* стихов стихотворения «Воспоминание»; но их-то едва ли кто и прочтет после первых восьми стихов и, особенно, этого начала:

Когда ты в *пучине былого*
Окунешься думой...

«Еврейская песнь» отличается прекрасными, звучными стихами и библейским колоритом в выражении. Пьеса «Монастырь» откровенно названа автором «введением к *ненаписанной* поэме». Она начинается этими непоэтическими стихами:

Во дни кровавые, когда Тевтон суровый
Эстонцев уловлял в железные оковы...

Затем следует риторика, изредка прерываемая стихами, вроде следующих:

---

* Являющийся окном, через которое Россия смотрит в Европу. *Ред.*

Колонны гордые, как бы утомлены
На мощных раменах держать обломки сводов,
Пригнулися к земле...

Обращаемся к эстетическому чувству и художественному такту автора и спрашиваем его: можно ли, не говорим — *печатать*, но читать без напряжения и утомления подобные стихи? —

Всё тление и прах!
Здесь, за оградою, в окованных стенах,
Гул мира умолкал пред образом распятья.
Глас веры укрощал безумные проклятья,
Усталые пловцы здесь пристань обрели;
И в мирной келии, от суеты вдали,
Прах мира отряхнув, как саван надевали
Одежду мертвую и к небу воспаряли...
Но верен ли он был, монашеский покров?
Всегда ль, в полуночном молчании дубров,
В часы весенние мечтательных бессонниц,
Когда, ниспав между готических оконниц,
Луч бледный месяца ложился на немом
Чугунном помосте блистательным ковром,
Всегда ль, о ложе сна холодном забывая,
Склонившися к окну, отшельница младая,
Смотря на небеса, летела в горний мир,
На лоно вечности, в надоблачный эфир,
Где ангелы поют божественные гимны,
Откуда бедную зовут гостеприимно?

Каков период: неугодно ли прочесть вам его, не переводя духа, или не скрыв смысла?.. И что̀ за неточность в эпитетах? Что̀ такое «*окованные* стены», «одежда *мертвая*» (автор хотел, вероятно, сказать — «одежда *мертвых*», да мера стиха не позволила), «*верен* ли монашеский обет» *(кому* и *чему* верен?)? Что такое «*весенние* часы и *мечтательные* бессонницы»?..

Теперь обращаемся ко всем людям с эстетическим вкусом и художественным тактом: можно ли без наслаждения и восторга читать последние, окончательные стихи этой пьесы, столь пламенные и вдохновенные? —

Не правда ль, часто взор, как небо, голубой,
На небе обретал прекрасный лик земной,
И уху робкому мечтались не молитвы,
А цитры тихий звон, иль клик опасной битвы,
И грудь вздымалася, и грешная слеза,
Туманя ясные красавицы глаза,
По бледному лицу жемчужиной блистала,
И юная глава в волненьи упадала
На руки белые, и прядь златых кудрей
Волною падала по мрамору грудей,
И месяц осыпал их бледными лучами
И трепетно играл вменстыми тенями?...

Пьеса, означенная № XIV (стр. 30), принадлежит не к числу худших, особенно по окончанию. В пьесах: «Воробьевы горы», «Два

гроба», «Истинное благо», «Мститель» (*скандинавская баллада*) и «Кладбище» — мы решительно не узнаём г. Майкова, — и подпишите под ними: г. Щеткин, г. Кропоткин, г. Гогниев, г. Романович — никто бы не удивился...[58] «Воробьевы горы» написаны точно как будто г. Бенедиктовым; в них есть «кровель море разливное» (жаль, что не *разливанное)*, в них есть стихи: «И *до-полюсные* воды у моих восплещут пят», в них «крадется пламени змея»; но в них нет ни мысли, ни поэзии, ни даже хороших стихов. В «Двух гробах» собственно нет ни одного гроба: речь идет о *носилках Карла XII* и о *венце Наполеона*, будто бы забытом им в Москве. Исполнение совершенно соответствует этой изысканной и натянутой мысли, как можете судить даже по этим двум с половиною стихам:

Взманив к себе на грудь увенчанного змия (?),
В объятиях его замучила Россия,
И гробом стала...

Вы ли это, г. Майков?..

В «Двух морях» воспеты Средиземное и Мертвое (в Сирии) моря: идеи нет, но стихи не дурны, хотя между ними есть и вот какие: «В венце брегов, на яблоке земли» (?), «По нем (по морю), воздев шелом среброкосматый, станица волн не ратует во век» (!). — Стихотворение «В. А. С... у» замечательно, по хорошим стихам, как этюд. — В маленькой поэме «Иафет» много ума, есть недурные стихи, но нисколько нет поэзии. Впрочем, мы, безошибочно высчитав, чего нет в этом «рефлектированном» произведении, не всё высчитали, что есть в нем: в нем есть изысканные выражения: *мир, обновленный в купели моря*; *Кавказские горы — гордые врата Европы*. «Молитва бедуина» была бы очень хороша, если б в ней некоторые стихи не были так тяжелы. «Горный ключ» принадлежал бы к лучшим пьесам г. Майкова, еслиб в нем ручьи не были названы «резвыми нитями земли». Очень недурна пьеска «Кто—он?» К хорошим можно причислить еще: «Призыв», «Безветрие», «Мысль поэта», «Певцу», «Жизнь», «Мысль», «Заря» и «Е. П. М.».

Да, много, много превосходного, много хорошего; но есть и такое, чтó неприятно встретить в печати, и чтó бывает интересно и поучительно разве в полных собраниях творений великих поэтов, по смерти их изданных... Явно, что пьесы в роде «Воробьевых гор» и «Кладбища» написаны г. Майковым давно уже и милы ему, может быть, потому именно, что были первыми пробными звуками его музы; но мы судим о них как чужие и посторонние им...[59] Но более всего советуем молодому поэту — и да приймет он наш совет с тем же радушием и тою любовию, с какими мы даем его! — советуем беречься изысканности в идеях и óбразах, советуем следовать больше своему непосредственному чувству и художественному такту, чем вкусу толпы... О, берегитесь этой толпы, молодой поэт! Она изменчива в своей благосклонности и постоянно уважает только тех, кого боится, а боится только тех, кто не за ней идет, а за собою ведет ее, не оглядываясь назад... Ей ничего не стóит низвергнуть истукан ею же

самою слепленный (обыкновенно из весеннего снегу — это любимый ее материал); но она всегда проходит с потупленными очами и на цыпочках мимо не ею созданного кумира... Вспомните, что у нас есть теперь *великие* поэты, которых слава продолжалась не дольше трех лет... по крайней мере, я слышал об одном, который так мог угодить толпе мишурным блеском и *изысканными выражениями*, что она, толпа, в несколько месяцев раскупила первую часть его стихотворений; но вторая часть их была издана только раз, третья давно готова... в рукописи, да дело стало за тем, что никто не берется издать... [60]. Странное дело! в антологических стихотворениях г. Майкова стих — просто пушкинский, нет неточных эпитетов, лишних слов, натянутых или изысканных выражений, нет полутона фальшивого: в них он — истинный, глубокий и притом *опытный*, *искушенный* художник, в руке которого не дрожит резец и не дает произвольных штрихов; но в не-антологических стихотворениях, по крайней мере, в большей части их, есть и неточные эпитеты, и неопределенность в идее, и изысканные фразы, и чуждые всякого внутреннего значения слова...

Однако ж и между последними есть, как мы уже видели, хорошие; мы нарочно ничего не говорили до сих пор о четырех пьесах не-антологического содержания, но превосходных: указанием на них мы достойно заключим статью свою. Пьесы эти особенно примечательны, как свидетельство духовной движимости поэта: в них видно зерно и зародыш новой для него эпохи творчества, новых созданий в будущем... Такова пьеса LV (стр. 119), которой не выписываем, потому что и без того много уже выписано; такова эта маленькая пьеска:

Жизнь без тревог — прекрасный, светлый день;
Тревожная — весны младые грозы,
Там — солнца луч, и в зной оливы сень;
А здесь — и гром, и молния, и слезы...
О! дайте мне весь блеск весенних гроз
И горечь слез, и сладость слез!

На эту пьеску не нужно комментариев: кто жаждет также и горечи, как и сладости слез, тот будет — «царства дивного всесильный властелин»... но перлы не-антологических стихотворений г. Майкова это — «Ангел и Демон» и «Раздумье». Вот первое:

Подъемлют спор за человека
Два духа мощные: один —
Эдемской двери властелин
И верный страж ее от века;
Другой — во всем величьи зла;
Владыка сумрачного мира:
Над огненной его порфирой
Горят два огненных крыла.
Но торжество кому ж уступит
В пыли рожденный человек:
Венец ли вечных пальм он купит,
Иль чашу временную нег?

Господень ангел тих и ясен:
Его живит смиренья луч;
Но *пышный* (!) демон так прекрасен,
Так лучезарен и могуч!

Какая глубокая идея! Но форма — надо сказать правду — не совсем охватила и выразила это необъятное содержание: чего-то недостает, что-то недоговорено; эпитет *пышный* неудовлетворителен — мы думаем, что даже *гордый* больше бы шел к внутреннему смыслу пьесы. Зато «Раздумье» — верх совершенства во всех отношениях: в антологической, роскошно-художественной форме поражает оно содержанием из другой сферы...

Блажен, кто под крылом своих домашних лар
Ведет спокойно век! Ему обильный дар
Прольют все боги: луг еще заблещет, нивы
Церера озлатит; акации, оливы
Ветвями дом его обнимут; над прудом
Пирамидальные, стоящие венцом,
Густые тополи взойдут и засребрятся,
И лозы каждый год под осень отягчатся
Кистями сочными; их Вакх благословит!..
Не грозен для него светильник Эвменид,
Без страха будет ждать он ужасов Эреба;
А здесь рука его на жертвеннике неба
Повергнет не дрожа плоды, янтарный мед,
Их роз гирляндами и миртом обовьет...
Но я бы не желал сей жизни без волненья,
Мне тягостно ее размерное теченье.
Я втайне бы страдал и жаждал бы порой
И бури, и тревог, и вольности святой,
Чтоб дух мой крепнуть мог в борении мятежном,
И, крылья распустив, орлом ширококобежным
При общем ужасе над льдами гор витать,
На бездну упадать и в небе утопать.

Да, позволительно и можно многого надеяться в будущем от духа, способного отрываться от участи, столь полной обаятельного счастия, и питать, в молодой груди, желания, от которых не у всех и не у каждого не побледнеют ланиты от ужаса, но запылают ярким румянцем могучего решения, а очи заблещут гордым сознанием собственной силы и упоением бесконечного блаженства.

ПЕДАНТ

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТИП

Всем ученым и образованным людям ведомо, что словесность, т. е. литература, должна иметь целию — *поучать, услаждая*. Покойный Мерзляков, великий знаток и учитель по части изящного, даже перевел (и прекрасно), кажется, из Тасса, чудесные стишки на этот счет:

Так врач болящего младенца ко устам
Несет фиал, сластьми унитан по краям:
Счастливец обольщен, пьет горькое целенье,
Обман ему дал жизнь, обман ему спасенье!

Другими словами: литература есть искусство «золотить пилюли». Мораль — дело хорошее, спору нет, но и скучное, горькое — против чего опять никто спорить не будет; следовательно, надо же ее подслащать, *рассычать*, чтоб она достигала своей цели, т. е. исправляла нравы, делала дурака умным, пьяницу трезвым, взяточника и казнокрада — бескорыстным, бездарного писаку отучала от пера, ябедника и клеветника от ложных доносов...

Далее, всей просвещенной Европе известно, что «идеал» есть не что иное, как собрание в одну фигуру разных черт, разбросанных в природе и действительности,—а отнюдь не сама действительность в возможности. Творчества тут не нужно: хотите изобразить красавицу — приглядывайтесь ко всем красавицам, которых имеете случай видеть; у одной срисуйте нос, у другой глаза, у третьей губы и т. д.— таким образом вы нарисуете красавицу, лучше которой уже нельзя и вообразить.

Я нахожу оба эти определения — «литературы» и «идеала» — чрезвычайно основательными и верю им безусловно. Особенно хороши они тем, что, во-первых, избавляют автора от необходимости иметь талант и фантазию, а во-вторых, уничтожают возможность писать такие изображения, в которых всякий, кто б ни был, мог узнать себя и, вследствие этого, жаловаться на личности...

Само собою разумеется, что этот взгляд на «литературу» и «идеалы» особенно удобен для «типов» вроде тех, которые теперь известны под имёнем «Наших»[61]. Гоголь сказал великую правду, что «у нас если скажешь об одном коллежском асессоре, то все коллежские асессоры, от Риги до Камчатки, непременно примут на свой счет»*. Поэтому

* «Современник» 1836 года, т. III, стр. 60.

я нахожу гораздо приличнее и удобнее изображать такие типы, которых совсем нет в действительности, но которые были бы очень смешны: чрез это автор достигнет двух целей разом — доставит удовольствие своим читателям и никого не обидит.

Вот причины, которые заставили меня взяться за перо, которое давно уже было мною забыто, и попытаться сделать очерк одного из таких *педантов*, которых нет и быть не может, но которые могут существовать в праздном воображении человека, подобно мне имеющего свободное время для бумагомарания. Если мой педант не рассмешит вас и не доставит вам удовольствия — это обнаружит только мое неуменье и мою бесталантность. Я нарочно взял предмет для типа из такой сферы, которая у нас не представляет собою ни сословия, ни касты. Все эти мои оговорки проистекают из рокового предчувствия, что мой тип, вместо улыбки, возбудит в вас зевоту, вместо того, чтоб рассмешить, усыпит вас; ибо — признаюсь вам — я не слишком-то полагаюсь на свой талант по части типов... «Так зачем же беретесь?» скажете вы. Во-первых, хочется попробовать — «авось-либо» — великое слово для русского человека, который многое делает на «авось»; потом, неотвязчивые просьбы приятелей: «вы-де знаете педантов и можете их изобразить; теперь-де типы в моде, *наши* в ходу; да кто вам сказал, что вы не можете? вы человек с дарованием...» Что будешь делать! Вы не знаете, что это за народ — мои приятели! Как пристанут — непременно уговорят; станут вам доказывать, что вы человек с дарованием — право, сочините роман, хотя бы всю жизнь занимались математикою или сельским хозяйством... Ну, что́ ни будет — начинаю и, для успокоения крепко-бьющегося сердца, прошу вас еще заметить, что это не тип собственно, а скорее очерк или проект для типа...

Не воображайте себе моего педанта человеком старым, седым, беззубым, добрым и глупым, обожателем Хераскова, поклонником Сумарокова, последователем философии Баумейстера, пиитики Аполлоса и риторики г. Толмачева: то педант доброго старого времени, педант-покойник, — мир праху его! Нет, я хочу вырезать вам силуэт педанта новейших времен, педанта-романтика, который так молод, что еще и не родился на свет; так вам знаком, что вы не поверите мне, чтоб его можно было найти и на луне, не только на земле. Но если уж болтать, то надо болтать обстоятельно, делая вид, что говоришь правду: в этом-то и всё смешное моего типа... Мой педант — сын бедных, но благородных родителей. Не претендуя на богатство, он претендует на знатность рода. Зовут моего педанта: *Лиодор Ипполитович Картофелин*. Росту он весьма небольшого; в молодости был сухощав и тщедушен, а теперь довольно осанист и имеет брюшко, несколько четвероугольное и похожее на фолиант. Если б не досада на успехи других и на свои собственные неудачи уверить свет в своей гениальности, мой педант был бы так толст, что, при малости роста, походил бы на огромное in quarto.* Глаза у него серые, а волосы средние между русыми и рыжеватыми; на правой щеке бородавка с

* В четвертую долю листа. *Ред.*

довольно длинною косичкою. Не помню, когда он родился; знаю, что в двадцатых годах текущего столетия, когда все журналы наши превратились в толки о классицизме и романтизме. Картофелин воспитывался в единственном пансионе губернского города, в котором родился. Пансион содержался обрусевшим немцем — назовем его хоть Гофратом (я слышал, что все немцы — гофраты). Картофелин обнаруживал блестящие способности и был первым учеником по всем предметам, особенно по части российской словесности. Прилежание его было примерно; поведение соответствовало прилежанию. На торжественных актах он всегда говорил перед публикою речи и стихи, в низших классах — сочинения своих учителей, а в высших — собственного изделия. Он первый подбил товарищей издавать журнал, разумеется писанный, и каждую неделю по рукам мальчиков ходила чисто и аккуратно переписанная рукою Картофелина тетрадка, под названием «Северная Флора, № такой-то». Тетрадка почти вся состояла из сочинений Картофелина или *Безбрежина*, как он называл себя на романтическом языке: тут были стихи, повести, критика и смесь. Стихи и критика всегда были сочинения Лиодора Безбрежина: он объявил себя монополистом этих двух отделений. Г. Гофрат чуть не плакал от умиления при виде успехов и всеобъемлющей деятельности светила своего пансиона: после каждого нового романтического стихотворения он брал Картофелина за уши, слегка приподнимал и нежно целовал в голову. Все ученики смотрели на него, как на гения; а учитель словесности, учившийся некогда по Бургию и, следовательно, классик по неволе, даже побаивался его. Обремененный лаврами, мой Картофелин, сей внук (увы, *не последний!*) Василия Кирилловича Тредиаковского, приехал в одну из столиц наших, — положим в Москву. Не помню, что он делал несколько лет; но вот он является учителем «российской словесности»... Да, я непременно хочу сделать моего педанта учителем словесности: знаменитый дед всех педантов, Василий Кириллович Тредиаковский, был «профессором элоквенции, а паче всего хитростей пиитических»: одной этой причины уже слишком достаточно, чтоб я сделал моего педанта учителем «российской словесности»; сверх того, я убежден от всей души, что никакое звание так не идет к педанту, как звание учителя «российской словесности». Да, эта «российская словесность» преимущественно сподручна для шарлатанов и педантов: в нее можно класть что̀ угодно, и оттуда можно вынимать какие угодно теории, без опасения заплатить пошлину за болтовню. Я не хочу этим сказать, чтоб всякий учитель словесности был педант — смешно и странно было бы питать такую исключительную и ложную мысль! Хорошие и достойные люди есть везде. Я хочу только сказать, что педант непременно должен быть учителем российской словесности.

Но мой педант не ограничился одним учительством: он, как и следовало ожидать, пустился в литературу. Все альманахи и журналы были наполнены его стихами. Стихи были гладки, но тяжелы; полны мыслей, — но эти мысли отзывались чем-то напряженным, изысканным и диким, так что снутри походили на совершенную бесмыс-

слицу — не только бессмыслицу, а снаружи казались чрезвычайно глубокими и возвышенными. Хотя толпа более видит снаружи, чем внутри, однако она не читала стихов Картофелина и осталась при одном уважении к ним. В то время один ловкий промышленник основал журнал, который, по его плану, должен был отличаться добросовестностью, ученостию и бескорыстием[62]. Последняя статья касалась исключительно одних *сотрудников*; издатель же имел о ней свое понятие, которое не почитал нужным объяснять во всеуслышание. Хитрый антрепренёр тотчас смекнул, что̀ за птица Картофелин. Он понял, что этот чернильный витязь готов трудиться до кровавого поту из одной «славы», из одного удовольствия каждый день пересчитывать, сколько новых строк прибавилось у него к числу уже написанных: чистое и благородное удовольствие всех педантов! О, педант похож в этом отношении на скрягу, который, отходя ко сну, пересчитывает, сколько рублей и копеек прибыло у него с утра... Журналист не ошибся: Картофелин оказался для него золотым человеком: он взвалил на себя всю работу, а разживу предоставил хозяину, который, впрочем, почел нужным, из приличия, уверить его, что небольшие выгоды от журнала он употребляет на издание полезных книг и вспомоществование бедным людям, а сам питается бескорыстною любовию к науке и высокими мыслями. Добродушный педант поверил: он был столько же бескорыстен, честен и доверчив, сколько и опрометчив... И это нисколько не удивительно: ограниченность так часто соединяется с добродушною честностью — по крайней мере, до тех пор, пока не раздразнят, умышленно или не умышленно, ее мелкого самолюбия...

Но вот что̀ многим может показаться невероятным: прозаическими статьями своими Картофелин обратил на себя общее внимание, как человек со вкусом, умом и дарованием, — и я должен сознаться, что такое мнение о Картофелине было только преувеличено, но в основании не совсем несправедливо. Мой педант — изволите видеть — действительно не без ума и не без способностей; он только ограничен, но не глуп, только мелочно-самолюбив, но не бездарен; последние достоинства он, в качестве педанта, должен приобрести впоследствии, когда мелкое самолюбие его, в союзе с летами, задавит в нем то немногое, что дала ему природа. Притом же, обстоятельства времени много способствовали Картофелину прослыть даже гением — по крайней мере, в кругу своих приятелей и товарищей по пансиону — сотрудников рукописной «Северной Флоры»: педанты прежних времен тащились по избитой колее Баттё и Лагарпов, а мой Картофелин принялся за немечину. Малой он был работящий, прилежный; память у него была здоровая; немецкому языку он был выучен еще в детстве. Я уверен, что по инстинкту он выбрал бы своими героями Клопштока и Николаи, но слава Гёте и Шиллера тогда была уже во всем своем колоссальном величии, а Шлегелей тогда еще считали великими людьми: — так ему, знаете, при готовых понятиях, чужим умом и при фразистом языке не трудно было показаться не тем, что̀ он есть... Притом же, в молодости всякий человек живее,

а следственно, и умнее, чем в старости, и по инстинкту отстаивает новое против старого... Впрочем, и тогда уже многие замечали в слоге Картофелина что-то пухлое, дряблое, какую-то искусственную простоту и натянутую оригинальность, что-то отзывающееся солодковым корнем и сытою... И эти люди не ошиблись, как увидим ниже.

Вот поехал мой педант за границу — вы думаете, в Германию? — Я сам то же думал сперва, но моя фантазия велит мне послать его в страну *филологов* и *комментаторов*, где на каждый стих великого поэта написано по сту тысяч томов объяснений и примечаний[63]. Не знаю, что он там делал целые семь лет, но знаю, что присылал оттуда прединкие стихотворения.

Наконец, мой Картофелин возвращается в любезное отечество... Боже мой, как он переменился! Поехал молодым литератором, которого настоящую цену немногие понимали, а воротился педантом, которого значение уже всем ясно... Семена принесли плоды, и натура сказалась... Начнем с того, что он приехал с брюшком — доказательство, что он страдал о судьбе человечества в своих стишонках... Натянутая важность лица, при смешной фигуре и круглом брюшке, сделала его похожим на лягушку, которая, в басне Езопа, хочет раздуться в вола. Самолюбие его действительно раздулось, как прыщ: страшно и гадко прикоснуться к нему. Общество педант стал принимать за свое училище, салон—за аудиторию, светских людей — за школьников: говорит всё свысока, словно лекцию читает, и если кто неслушает его с благоговением, на тех смотрит он презрительно, и если кто заговорит, хотя бы на противоположном конце залы, он посмотрит на того, как Юпитер олимпийский — с гневом и помаванием бровей... Любимый рассказ его о том, как он ходил в Париже на поклонение к великому романисту[64]. В Германии педант был проездом; она ему не понравилась. «Немцы, — говорил он, — раздружились, в своей отвлеченности, с жизнию; они презирают величайшую из наук — филологию; они предпочитают ей философию, это буйное обожествление разума... Я был в Берлине, — и мой бедный череп трещал от мудреных вещей, которые слышал я в тамошнем университете... Немцы забыли великого Бахмана и предпочитают ему сухого, отвлеченного, схоластического Гегеля, этого Андрамелеха новейшей философии»... Педант мой говорит голосом важным, протяжным и тихим, несколько переходящим в фистулу, как будто от изнурительной полноты ощущений в пустой груди, как будто бы от изнеможения вследствие частой декламации ex-officio*. В школу он приносит с собою графин сахарной воды, которою запивает почти каждую свою фразу... И вот, в порыве моего *типического* вдохновения, мне кажется, что я вижу его на учительском стуле, восседающего с приличною важностию, слышу его чахоточный голос, беспрестанно прерывающийся от полноты педантического самодовольствия и хлебков сахарной воды: «Милостивые государи! я был там и там, а вы не были; но это ничего: после того, что я расскажу вам о тех странах — вам по-

---

* По обязанности. *Ред.*

кажется, что вы сами там были... Немцы вздумали мирить философию с жизнию — они воображают, что можно эту цветущую жизнь сделать содержанием бездушных логических формул.. Немцы не любят буквы... а я, господá, я — признаюсь — люблю букву... Вот я было вздумал прочесть эстетику Гегеля, но принужден был бросить ее под стол: помилуйте, господá, ведь книги пишутся для удовольствия, а не для ломания головы...» Литературы педант, конечно, не оставил, но его деятельность уже изменилась: о немцах и немецком он уже — ни слова... Слог его стал дик до последней степени. Желая поднять до седьмого неба повести своего приятеля, он говорит, что его приятель выдвинул все ящики в многосложном бюро человеческого сердца[65]... Начиная восхищаться родиною, он делает вопросы, вроде следующих: что, если бы наша Волга, забрав с собою Оку и Каму, да соединившись с Леною, Енисеем, Обью и Днепром, взлезла на Альпы, да оттуда — у у у у у! на все концы Европы; куда бы девались все эти французишки, немчура?..[66] Не правда ли, подобные вопросы приличны только или педанту, или крестьянскому мальчику, который говорит: «а что̀, тятя, коли б наш чалый мерин-то сделался бурою коровою — ведь мама молочка еще бы дала мне?»... Вы смеетесь, читатели? моя выходка вам кажется фарсом, плоскою шуткою? Смейтесь, а я стою на том, что педант еще и не то в состоянии написать. Ведь я вас предупредил, что пишу выдумку, игру моей досужей фантазии, а не списываю рабски с действительности: так не мешайте же мне выдумывать. Итак, я уверен, что мой педант слова не скажет в простоте — всё с ужимкой: напр., вместо того, чтоб сказать, что Петербург построен на ровном месте, он скажет, что ровная гладь подкатилась под огромные дома града Петрова... и пр. и пр.

Воротившись из-за границы, мой педант переменился и в другом отношении: бывало, он вздыхал в стишонках о луне и деве, горевал о какой-то разрозненной с ним волне; а теперь очень прозаически, но зато выгодно и тепло пристроился и зажил филистером. Уж не знаю, от этого ли, или от долговременного пребывания за границею, только мой педант, воротившись, сделался ужасным витязем желтых перчаток и прекрасного пола: в каждой статье своей он твердил по сту раз, что он даже дома ходит в желтых перчатках; при выходе всякой плохой книжки, но лишь бы написанной женскою рукою, он, бывало, так и кричит: *place aux dames* * С особенною ревностию писал он статьи о балах и маскарадах; в этих статьях видно было утомление от танцев, ибо за каждою фразою следовало, по крайней мере, три точки...[67] Это так понравилось педанту, что он без точек после каждой своей фразы уж ничего не мог писать.

Много прошло времени, многое изменилось с тех пор, а мой педант не должен изменяться: любовь его к букве должна всё больше и больше увеличиваться; ненависть и отвращение ко всему живому и разумному — также. Слóва «идея» он не должен слышать без ужаса и и без точек... По моему мнению, он даже должен сделаться лицемер-

---

* Место женщинам. *Ред.*

ным моралистом и ханжою, потому что, всегда думая давать тон и направление времени, он всегда был и всегда должен быть рабом времени и выдавать за новость то, что̀ уже давно сказано другими, более его сметливыми людьми. Итак, мой педант принимает под свое критическое покровительство всё бездарное и ложно моральное и наповал бранит всё, в чем есть жизнь, душа, талант... Он беспристрастен и, зажмурив глаза, колотит направо и налево, и чужих и своих, если последние, будучи ему чужими по таланту, бывают своими по отношениям... Да, он верен своему правилу...

Несмотря на то, что мой педант должен быть от природы довольно добрым и честным человеком,— нет существа более его способного быть злым и низким. Дело в том, что он не что иное, как раздутое самолюбие: хвалите его маранье, дорожите его критическими отзывами,— он добр, весел, любезен по-свóему, он готов сделать вам всё хорошее, что̀ только в его возможности; но беда ваша, если вы не сумеете или не захотите скрыть от него, что вы и умнее, и талантливее его, что у него самолюбие съело небольшую долю ума, вкуса и способности, данных ему природою... О, тогда он готов на всё злое и глупое — берегитесь его!.. Рецензия его тогда превращается в площадную брань, критика становится похожа на позыв к ответу за делание фальшивой монеты... Тогда вы у него — кондотьери, бандит... Да, педант всё простит вам, кроме невыносимой для него обиды — быть умнее и талантливее его... Но во всяком случае, это существо более смешное и забавное, чем опасное: ибо против его «позывов» есть правосудие, а против тупых зубов его есть литературные дантисты, которые, шутя, выдергивают их...

И несмотря на всё это, еще многое бы можно было порассказать о педанте; но не всё же вдруг, надо что-нибудь поберечь и на будущее время. Притом же, я еще не знаю, понравится ли вам, читатели, и то, что̀ я написал. Если же понравится, то ждите от меня тип *литературного циника*: это человек, который, век свой живя в бочке, нажил себе домы и деревни; человек, который, век свой занимаясь исключительно перекупкою и перепродажею мусора, битой посуды, старого железа и кирпича, успел уверить всех, что он — и ученый и литератор; человек, который, век свой будучи спекулянтом, уверил всех, что он — идеал честности, бескорыстия и добросовестности; человек, который сам ничего не сделал, кроме неопрятных изданий, дурных переводов, а всем твердит с цинической короткостию: «надо делать, надо удовлетворять текущей потребности»; человек, который, если и издал несколько плохих книг, то чужими руками состряпанных, а прославился деятельным; человек, который одолжит вас при нужде безделкою, да заставит вас перевести книгу, выгоду от которой честно разделит с вами так: вам словесную благодарность, а себе деньги...[68] Да, мало ли еще можно написать таких типов? А газетёры, журналисты, фельётонисты, романисты, нувеллисты, водевилисты и другие «исты»?.. Вот где заключаются неисчерпаемые сокровища для «Наших»...

Петр Бульдогов.[69]

⟨СТИХОТВОРЕНИЯ ПОЛЕЖАЕВА⟩

ЧАСЫ ВЫЗДОРОВЛЕНИЯ ⟨,⟩ СТИХОТВОРЕНИЯ А. ПОЛЕЖАЕВА. МОСКВА. 1842.
СТИХОТВОРЕНИЯ А. ПОЛЕЖАЕВА. МОСКВА. 1832.
КАЛЬЯН. СТИХОТВОРЕНИЯ АЛЕКСАНДРА ПОЛЕЖАЕВА. МОСКВА. 1838. (ИЗДАНИЕ ТРЕТЬЕ).
АРФА. СТИХОТВОРЕНИЯ АЛЕКСАНДРА ПОЛЕЖАЕВА. МОСКВА. 1838.

И я жил, но я жил
На погибель свою...
Буйной жизнью убил
Я надежду мою...
Не расцвел и отцвел
В утре пасмурных дней;
Что любил, в том нашел
Гибель жизни моей.
Дух уныл, в сердце кровь
От тоски замерла,
Мир души погребла
К шумной воле любовь...
Не воскреснет она!..

А. Полежаев.

Первая из книг, заглавие которых выставлено в начале этой статьи, заключает в себе обрыш стихотворений талантливого Полежаева и не заслуживает никакого внимания. Это явно или — спекуляция на имя, или следствие необдуманного дружеского усердия к покойному автору. Тем не менее мы рады появлению этой книжки, потому что она дает нам удобный случай поговорить о Полежаеве, как о поэте вообще, и сделать критическую оценку всей его поэтической деятельности.

Слава дается людям гением и не зависит ни от каких случайных отношений. Против нее бессильны предубеждения, зависть и злоба. Они даже служат ей, стараясь уничтожать ее, — и если им удается иногда помрачить ее лучезарный блеск, то не более, как на минуту, и для того только, чтоб она явилась еще лучезарнее: так солнце является в бо́льшем блеске, когда пройдут мимо застилавшие его облака, а они не могут же не проходить мимо его! Время всегда на стороне «славы», и, опираясь на него, она торжествует даже над самим временем. Но слава дается одним гениям, — и как между гением

и обыкновенным человеком есть множество посредствующих ступеней и звеньев, называемых «талантами» и «дарованиями», так и между «славою» и «неизвестностью» есть посредствующие величины славы, называемые большею или меньшею «известностью». Вот эти-то таланты и дарования, эти-то известности более или менее и испытывают на себе влияние случайных отношений и временных обстоятельств, ничтожных и бессильных для гения и славы. Нельзя провести резкой черты, отделяющей гения от таланта, ибо есть таланты, близкие к гению, и вообще, подобное разграничение окончательно совершается временем и веками. В этом вопросе для нас важно только то, что чем выше, сильнее, многостороннее, глубже, словом, огромнее талант,— тем больше его известность приближается к славе, тем менее могут вредить ему случайные отношения; и наоборот: чем меньше и одностороннее талант или низшая его степень — дарование, тем больше зависит оно не от самого себя, а от внешних обстоятельств, влияние которых особенно сильно обнаруживается на него в самое его возникновение и развитие. Часто случается, что совершенно пустое и ничтожное дарование пользуется в свое время громкою известностию, похожею на славу; а истинный и замечательный талант проходит незамеченный толпою при жизни, забытый ею по смерти. И когда поток времени поглотит все случайные известности и эфемерные славы, тщетно стал бы кто-нибудь воскрешать непризнанную славу вотще промелькнувшего таланта: его вновь заслоняют вновь возникшие известности, его слава, его творения принадлежат исключительно его времени, которое прошло для него и бесплодно, и безвозвратно. Потомство согласится, что он был выше тех, которые заслоняли его, но и на нем не захочет остановить своего внимания так же, как и на них. Впрочем, нельзя сделать общего правила из такого случая, потому именно, что он случай. Часто бывает и наоборот: часто пальма первенства достойно дается современниками первому по достоинству; но в том-то и состоит зависимость таланта от случайности, что он также может быть признан современниками, как и не признан ими. Только мировые гении поставлены вне закона этой случайности, ибо не могут быть ни непризнанными, ни забытыми.

Конечно, не сто́ит и хлопотать о таланте, который умер, не живя, и которого имени нельзя воззвать к жизни. Но этому могут противоречить два обстоятельства. Во-первых, истина и справедливость сами себе цель; для них иногда может быть важен предмет более по отношению к ним самим, чем к себе самому. Во-вторых, если дело идет о таком таланте, который, будучи не признан при жизни, не может возвратить должного себе после своей смерти, не столько по недостатку в силе, сколько по неразвитости, ложному направлению или по причинам, скрывавшимся в самой эпохе, в которую он явился: тогда критике сто́ит и очень сто́ит заняться им, как предметом замечательным и поучительным. К таким-то талантам принадлежит Полежаев, и потому-то мы давно желали найти случай поговорить о нем. Теперь много имен в нашей литературе, пользующихся только прошедшею своею известностию и на этом зыбком основании тщетно

требующих себе внимания равнодушной к ним современности: и однакож, все они некогда заслоняли собою Полежаева, которого и теперь не видно из-за их поблекшей известности. И кáк им было не заслонить его? их стихотворения печатались в Петербурге, издавались так красиво, сами они писали друг к другу послания, участвовали в приятельских журналах, и некоторых из них сам Пушкин печатно величал своими сподвижниками... Стихи Полежаева ходили по рукам в тетрадках, журналисты печатали их без спросу у автора, который был далеко; наконец, они и издавались или за его отсутствием, или без его ведома, на плохой бумаге, неопрятно и грубо, без разбора и без выбора — хорошее вместе с посредственным, прекрасное с дурным... Еще в Москве Полежаев пользовался громкою известностию; там и доселе не забыт он; но Петербург вскользь слышит о существовании его, как поэта: теперь же, когда Петербург, давно уже центр администрации, день-ото-дня более и более делается центром умственной и всякой другой деятельности России, — теперь и литературная известность в России, даже в самой Москве, возможна только через Петербург.

Часто случается встретить в критиках и рецензиях мнение, что такой-то поэт мог бы приобрести себе прочную славу, но погубил свое дарование, увлекшись звоном рифмы, вычурностию в выражениях и т. п. Справедливо ли такое мнение? — Может быть, и справедливо, только крайне односторонне, по нашему мнению. Почему Шиллер — великий поэт? — Потому что получил *от природы* великий гений. А почему Шиллер не погубил своего великого гения, почему он не увлекся звоном рифмы, вычурностию выражения? — Потому что он получил *от природы* великую душу, которая презирала мелочами и стремилась к одному истинному, великому и вечному. Видите ли: здесь причина прежде всего в натуре поэта, которая, уже по самой сущности своей, не допустила бы его сбиться с пути. Но, скажут нам, поэзия Шиллера велика не одною силою художнического гения, не одним пламенем любви к человечеству и к истине, но и мирообъемлющим, вечно-юным и вечно развивающимся содержанием, которого только возможность лежала в его натуре, но которое усвоено, развито и обогащено было им посредством учения и неослабного стремления за современными интересами. Так; но опять-таки начало всего в натуре поэта, душа которого вечно сгорала жаждою знания, и сердце которого вечно билось только для идеи. Потом, здесь причина еще и в духе, жизни и развитии, словом — истории народа, среди которого родился поэт, и, наконец, в историческом моменте, в котором застал поэт современное ему человечество. Это уж не его заслуга — это дело судьбы, велевшей ему родиться германцем, а не китайцем. Природа везде природа, человек везде человек: и в Китае может родиться поэт с организациею и духом Шиллера, но Шиллером никогда не будет, останется китайцем: он выразит своими творениями бедное содержание китайской жизни и в уродливых китайских формах; китайцы будут им восхищаться, но европеец не поймет его ни в подлиннике, ни в лучшем переводе. Таково влияние на-

циональности на дух и достоинство творений поэта: она, эта национальность, делает его и великим, и ничтожным. Но если бы этот предположенный нами китайский Шиллер и выдвинулся из своего народа, усвоив себе европейскую образованность и европейское знание, и тогда бы в своих творениях был он только любопытным фактом феноменологии духа человеческого, а не великим явлением в сфере творчества, ибо великий поэт может возникнуть только на национальной почве. Содержание для поэзии дает поэту жизнь, а не наука: наука только обогащает и развивает это содержание. Не из книг почерпнул Шиллер свою ненависть к униженному человеческому достоинству в современном ему обществе: он сам, еще дитятей и юношею, перестрадал болезнями общества и перенес на себе тяжкое влияние его устарелых форм; наука только познакомила его с причинами настоящего, скрывавшимися в веках, уяснила вопрос и дала сознательное направление энергической деятельности его могучего духа. Равным образом, не наукою постиг он всё великое и истинное в средних веках: наука только уяснила ему этот вопрос, а самый вопрос возбудила в нем жизнь: ибо современная ему цивилизация была результатом средних веков, с их добром и злом. Более ощутительно влияние науки на Шиллера в его сочувствии с древним миром; но и тут корень этого сочувствия скрывался в истории его отечества, связанной с историею Рима, а через нее и с историею Греции. Предполагаемый нами китайский гений мог бы усвоить себе только извне европейскую образованность и просвещение: вырастая без почвы, она не принесла бы и плодов; непонятый соотечественниками, он не был бы оценен и европейцами. Другое дело, если б, родившись в Европе или перевезенный туда младенцем, он вырос и развился в духе и жизни той страны; но и тогда бы он мог быть только поэтом этой страны, а отнюдь не китайским поэтом.

Итак, два обстоятельства творят великих поэтов — натура и история. Вследствие этого, и величайший по своей натуре и поэтическим силам поэт не может достигнуть в искусстве назначенной ему высоты, — если он родился среди народа, которого национальность или лишена мирового значения, или еще не развилась до него; в таком случае он может быть ниже не только равных ему, но и низшей натуры и меньшими творческими силами одаренных поэтов, которых гений воспитался на почве национальности, имеющей мировое значение. При оценке степени достоинства того или другого поэта нельзя не брать в соображение этого обстоятельства, если хотите быть справедливыми и многосторонними в своем приговоре.

Всё сказанное нами относится только к тем великим поэтам, которые столько же принадлежат человечеству, сколько и своему отечеству, и к которым, поэтому, так идет эпитет «мировых». Нельзя не быть великим поэтом, будучи мировым поэтом; но можно быть великим поэтом, не будучи мировым поэтом: эта разница не в натуре поэта, а в историческом значении его отечества. Но где жизнь, там и поэзия, а следовательно и содержание для поэзии. Только содержание может быть истинным мерилом всякого поэта — и гениального, и про-

сто даровитого. Следовательно, прежде, чем говорить: «такой-то поэт мог бы быть великим, но погубил свое дарование», — должно, на основании содержания его поэзии, показать — сперва: действительно ли его талант был велик, а потом: столько ли он был велик, чтобы, опираясь на своей силе, не мог сбиться с настоящего пути и утратить свою силу. А то говорят: «г. N N обещал много, но увлекся звоном рифмы — и из него не вышло ничего!» Но, милостивые государи! на чем же вы основываете, что он много обещал, если такие пустяки, как звон рифмы или вычурность в выражении, могли сбить его с толку? Не всё ли это равно, что сказать: «такой-то господин подавал блестящие надежды быть великим полководцем; но, к сожалению, увлекшись врожденною трусостию, оставил военное поприще и решился определиться в становые приставы?» Если бы в вас было побольше эстетического такта, то — уверяем вас — вы в первых же произведениях вашей мнимо-великой будущей надежды увидели бы только звон рифм и поняли бы, что больше звонаря из него ничего никогда не выйдет! Странно было бы назвать Лермонтова великим поэтом за две написанные им книжки; но о нем все говорят, как о великом поэте, ибо в этих двух книжках он дал залог своего будущего великого развития, — и никому, кроме людей, которые в искусстве ничего не смыслят, — никому не прийдет в голову сказать, что Лермонтов мог бы со временем погубить свой талант, увлекшись звоном рифмы или вычурностию фразы. Такие таланты обессиливают себя не подобными пустяками, а разве тем, что, отрываясь от современных интересов, предаются созерцательному отчуждению от живой действительности и засыпают в поэтическом аскетизме или живут жизнию прошедшего, холодные к современному, которое, в свою очередь, равнодушно к их запоздалым интересам.

Как бы то ни было, но если и для великих талантов возможно *свое* падение, тем более возможно оно для дарований второстепенных. Но и в отношении к ним мы все-таки разумеем не «рифменный звон» и не «вычурную фразу», которыми способны увлекаться только дарования внешние, лишенные внутренней самостоятельной силы, чуждые всякого содержания. Гладкий и звучный стих, вне содержания, обнаруживает только способность к форме поэтической: в отношении к истинной поэзии он то же самое, что риторика в отношении к истинному красноречию. Чтоб стих был поэтический, не только мало гладкости и звучности, но недостаточно и одного чувства: нужна мысль, которая и составляет истинное содержание всякой поэзии. Эта мысль дает себя чувствовать в поэзии, как известный взгляд на известную сторону жизни, как начало (principe), которым вдохновляются и живут творения поэта. Каждый век и каждое время питает свою думу о жизни, стремится к своим целям и источником всех своих побуждений имеет единое начало, — и чем поэт выше, тем более выражается в нем эта дума его времени. Всякое истинное содержание отличается жизненностию, вследствие которой оно движется вперед, развивается, а не стоит, оцепенелое, на одном месте, или, подобно попугаю, не повторяет вечно одного и того же, и притом одними и теми же словами.

Вот почему истинные поэты постепенно, с течением времени, становятся глубже и совершеннее в своих творениях: и вот почему творения истинных поэтов располагаются умными издателями не по родам, а в хронологическом порядке, сообразно с временем появления на свет каждого из них[70]. А откуда же возьмется это движение, эта постепенность совершенствования, если поэт барабанит своими гладкими и звучными стихами вечно одно и то же, — например: студентские попойки, звон рюмок, хлопанье пробок, деву-красоту, у которой перси всегда полны, а сердце пусто? Тут может быть услуга только языку и версификации, а отнюдь не поэзии. И не диво, если такой стихотворец, ошибочно провозглашенный поэтом, скоро выпишется, всем надоест старыми погудками на новый лад или новыми погудками на старый лад, утратит даже свой бойкий, звонкий и гладкий стих, и, мертвый для всяких современных, живых интересов, по привычке будет от времени до времени, плохими стихами, воспевать, в приятельских журналах, то рейнвейн, который *нежит*, *так сказать*, *глубокомысленно*, то *малагу*, которую пьют, когда уже ничего другого желудок не выносит?.. Важное дело — знать нам, какое вино пьёт господин стихотворец... После такой фамильярности с доброю публикою ему остается только уведомлять ее, разумеется, в стихах, в каком погребе берет он свое вино. Оно бы и лучше: тогда стихи его имели цену и достоинство хоть прейс-курантов и потому хоть на что-нибудь годились бы... И после этого еще говорят, что он много обещал, но жаль-де, что, увлекшись звоном рифмы, погубил свой талант!.. Да в рифменном-то звоне и заключался весь его талант, почтенные господа аристархи!..[71]

Но не лучше его и те рифмотворцы, у которых, кажется, что́ ни слово, то мысль, а как вглядишься, так что́ ни слово — то риторическая завитушка или дикое сближение несближаемых предметов. Один из таких господ, пожалуй, так опишет вам дружбу: «у меня — скажет он — есть в сердце рана; она вечно истекает кровью; ее нанес мне друг нежною рукою, и сквозь ту рану он смотрит в мое сердце», и тому подобное. Другой, пожалуй, пропишет: «что в море купаться, то-де читать Данта: его стихи упруги и полны, как моря упругие волны». Третий чудак, пожалуй, соблазнясь этим образцовым примером, затянет: «что макароны есть с пармезаном — то Петрарку читать: стихи его сладко скользят в душу, как эти обмасленные, круглые и длинные белые нити скользят в горло» [72]. Четвертый посоветует юношам не «призывать вдохновения на *высь чела*, венчанного *звездой*», или станет воспевать *грудь*, которая *высоко взметались беспредметною любовию*; *любовь*, которая *гнездится в ущелиях сердец*; *деву*, которой *стан поэт вносил в вихрь кружения на огненной ладони*; *струи времени*, *возрастившие мох забвения на развалинах любви*; *гибкий стан*, в котором *поэт утопляет горящую ладонь*; *искру души*, которая *прихотливо подлетела к паре черненьких глаз и умильно посмотрела в окна своей храмины*; *деву*, которая, *сидя на жеребце*, *гордится усестом*, — и тому подобную дикую галиматью, которую иногда и на самом деле выдают нам за полную мыслей поэзию, и ко-

торую основательная критика должна преследовать огнем и мечом, как преступление против здравого смысла, языка, литературы и искусства...[73] Нет, не такова поэзия, полная мысли: она проста, естественна, неизысканна, как творения природы, выразившие собою мысль творца... О таких рифмачах, если только бывают на свете такие рифмачи, нельзя говорить: «они многое обещали, а мало сделали»; но должно говорить: «они ничего не обещали хорошего и много написали вздорного».

Есть поэты, в которых нельзя не признать ни чувства, ни вдохновения, ни поэтической формы, но о которых, по первым же их произведениям, можно безошибочно сказать, что они недалеко пойдут и скоро выпишутся. Это те односторонние дарования, которые пробуждаются от какой-нибудь случайности — несчастия, утраты и, открыв в душе своей затаенный родник грустной поэзии, скоро исчерпывают его весь, настроив свою лиру на один тон; а потом, когда неглубокий родник истощится и пересохнет, уже по привычке к рифмам продолжают вяло и бездушно выговаривать то, что некогда пелось у них по крайней мере искренно и тепло... Потом это те *эфемерные* души, которые бывают юны только во время юности; пережив юность, они тотчас же отцветают и скоро мирятся с прозою жизни. И слава им, если они, из поэтов сделавшись агрономами, чиновниками, спекулянтами, совсем забывают свою лиру для счетов, аршина или деловых бумаг; и позор им, если они вздумают обманывать и себя, и других рифмованною стукотнею бесчувственных чувств и безмысленных мыслей!..[74] Юность дается человеку только раз в жизни, и в юности каждый из них доступнее, чем в другом возрасте, всему высокому и прекрасному. Благо тому, кто сохранит юность до старости, не дав душе своей остыть, ожесточиться, окаменеть —

В мертвящем упоеньи света,
Среди бездушных гордецов,
Среди блистательных глупцов,
Среди лукавых, малодушных,
Шальных, балованных детей,
Злодеев и смешных, и скучных,
Тупых, привязчивых судей,
Среди кокеток богомольных,
Среди холопьев добровольных,
Среди вседневных, модных сцен,
Учтивых, маленьких измен,
Среди холодных приговоров
Жестокосердой суеты,
Среди досадной пустоты
Расчетов, дум и разговоров,
В сем омуте, где с вами я
Купаюсь, милые друзья[75].

Да, возможное совершенство каждого человека, то, к чему должен и может стремиться каждый человек, состоит именно в том, чтоб и доживши до седых волос, даже у края могилы, не пережить своей юности... Но увы! сколь немногие достигают этого, и сколь многие

стареются, когда еще не миновалась и юность их! Эта разница происходит, при многих причинах, прежде всего от разницы в натурах, с которыми родятся люди. Это же и главная причина, отчего один поэт всю жизнь сохраняет свое вдохновение, а другой теряет его после десятка хороших, впрочем, стихотворений. И напрасно о таких поэтах говорят: «как много обещал он и ка́к мало выполнил!» О таких, напротив, чаще можно говорить: «он обещал еще меньше, нежели сколько выполнил»...

«Но — говорят — если бы он писал так, а не этак, воспевал то, а не это — он сохранил бы свой талант». Нет, милостивые государи, тому нет спасения, кто в самом себе, в слабости своей натуры, носит своего врага... — «Но если бы он слушался критики?» — Поэтов творит природа и жизнь, а не критика, — и для них поучительнее критики на чужие сочинения, чем на их собственные... — «Однако ж, отчего же нибудь он сбился же?» — Для таких талантов на каждом шагу жизни стоят силки, и от чего бы то ни было, но им надо сбиться... В отношении к ним даже не интересно исследовать причины падения.

Гораздо поучительнее падение таких поэтов, которые не так сильны, чтоб не бояться падения, и не так слабы, чтоб выдохнуться незаметно и испариться в болотной атмосфере житейской повседневности; но которые или достигают, при благоприятных обстоятельствах, той степени развития, что их творения делаются капитальным, хотя и второстепенным сокровищем отечественной литературы; или, при неблагоприятстве судьбы, пролетают по пути жизни блудящею кометою, являя своею жизнию и своими произведениями зрелище печальное и поучительное. Таков был талант Полежаева...

Стихотворения Полежаева начали являться в печати с 1826 года; но они были знакомы Москве еще прежде, равно как и имя их автора. Известность Полежаева была двоякая и в обоих случаях печальная: поэзия его тесно связана с его жизнию, а жизнь его представляла грустное зрелище сильной натуры, побежденной дикою необузданностью страстей, которые, совратив его талант с истинного направления, не дали ему ни развиться, ни созреть. И потому к своей поэтической известности, не для всех основательной, он присовокупил другую известность, которая была проклятием всей его жизни, причиною ранней утраты таланта и преждевременной смерти... Это была жизнь буйного безумия, способного возбуждать к себе и ужас, и сострадание: Полежаев не был жертвою судьбы и, кроме самого себя, никого не имел права обвинять в своей гибели. Полежаева уже нет и потому о нем можно говорить прямо и открыто: подобная откровенность никого не оскорбит, но многим будет поучительна. Он был явлением общественным, историческим, — и, говоря о нем, мы говорим не о частном человеке. К тому же в нашем суждении о Полежаеве мы будем основываться не на каких-нибудь посторонних и сомнительных свидетельствах, а на его собственных поэтических признаниях: ибо все лучшие его произведения суть не иное что́, как поэтическая исповедь его безумной, страдальческой жизни. Мы пишем не

для того, чтоб осуждать, а для того, чтоб поучать и поучаться из такого разительного примера: могила мирит всё, и над нею должны раздаваться не проклятия и осуждения, а слова примирения и благословения...

Слишком рано поняв безотчетным чувством, что толпа жила и держалась правилами, которых смысла сама не понимала, но к которым равнодушно привыкла, — Полежаев, подобно многим людям того времени, не подумал, что он мог и должен был уволить себя только от понятий и нравственности толпы, а не от всяких понятий и всякой нравственности. Освобождение от предрассудков он счел освобождением от всякой разумности и начал обожать эту буйную свободу. Свобода была его любимым словом, его любимою рифмою, — и только в минуты душевной муки понимал он, что то была не свобода, а своеволие, и что наиболее свободный человек есть в то же время и наиболее подчиненный человек. Избыток сил пламенной натуры заставлял его обожать другого, еще более страшного идола — чувственность. Для человека необходим период идеальных, восторженных стремлений и порываний: перешед через него, он может отрешиться от всего мечтательного и фантастического, но уже не может остаться животным даже в своих чувственных увлечениях, которые у него будут смягчены и облагорожены чувством красоты и приймут характер эстетический. И Полежаев пережил этот период идеального чувства, но уже слишком не во́-время, как мы увидим. Сначала он, который не имел права сказать о себе, что не знал мятежного волнения страстей, — он имел право сказать:

Как минутный
Прах в эфире,
Бесприютный
Странник в мире,
Одинок,
Как челнок,
Уз любови
Я не знал,
Жаждой крови
Не сгарал!

Он имел право, не клевеща на самого себя для красного словца, сказать красавице, не сводившей с него задумчивых очей и припадавшей к нему на грудь в порывах забвенья:

Ты ничего в меня вдохнуть
Не можешь, кроме сожаленья!
Меня не в силах воскресить
Твои горячие лобзанья,
Я не могу тебя любить,
Не для меня очарованья!
. . . .
Я рано сорвал жизни цвет;
. . . .
И прежних чувств и прежних лет
Не возвратит ничто земное!

Еще мне милы — красота
И девы пламенные взоры;
Но сердце мучит пустота,
А совесть — мрачные укоры!
Люби другого: быть твоим
Я не могу, о друг мой милый!..
Ах, как ужасно быть живым,
Полуразрушась над могилой!

И потому не удивительно, если не во-время и не впору явившееся мгновение было для поэта не вестником радости и блаженства, а вестником гибели всех надежд на радость и блаженство, исторгнуло у его вдохновения не гимн торжества, а вот эту страшную, похоронную песнь самому себе:

О грустно мне! Вся жизнь моя — гроза!
Наскучил я обителью земною!
Зачем же вы горите предо мною,
Как райские лучи пред сатаною,
Вы — черные, волшебные глаза!

Увы! давно, печален, равнодушен,
Я привыкал к лихой моей судьбе:
Непетовый, безжалостный к себе,
Презрел ее в отчаянной борьбе,
И гордо был несчастию послушен!

Старинный раб мучительных страстей,
Я испытал их бремя роковое —
И буйный дух, и сердце огневое —
Давно смирил в обманчивом покое,
Как лютый враг покоя и людей!

В моей тоске, в неволе безотрадной,
Я не страдал, как робкая жена;
Меня несла противная волна,
Несла на смерть — и гибель не страшна
Казалась мне в пучине беспощадной.

И мрак небес, и гром, и черный вал,
Любил встречать я думою суровой,
И свисту бурь, под молнией багровой,
Внимать, как муж, отважный и готовый
Испить до дна губительный фиал...

И погрузясь в преступные сомненья
О цели бытия [76],
Я трепетал, чтоб истина меня,
Как яркий луч, внезапно осеня,
Не извлекла из тьмы ожесточенья.

Мне страшен был великий переход,
От дерзких дум до света провиденья;
Я избегал невинного творенья,
Которое б могло из сожаленья,
Моей душе дать выспренний полет; —

И вдруг оно, как ангел благодатный...
О, нет! — как дух карающий и злой, —

Светлее дня явилось предо мной,
С улыбкой роз, пылающих весной,
На мураве долины ароматной!..

Явилось... всё исчезло для меня:
Я позабыл, в мучительной невзгоде,
Мою любовь и ненависть к природе,
Безумный пыл к утраченной свободе,
И всё, чем жил, дышал доселе я...

В ее очах, алмазных и приветных,
Увидел я, с невольным торжеством,
Земной эдем!.. Как будто существом
Других миров — как будто божеством
Исполнен был в мечтаниях заветных.

И дева-рай, и дева-красота
Лила мне в грудь невыразимым взором
Невинную любовь, с таинственным укором,
И пела в ней душа небесным хором:
«Люби меня! — И в очи, и в уста

Лобзай меня, певец осиротелый,
Как мотылек лилею по утру!
Люби меня, как милую сестру, —
И снова я и к небу, и к добру
Направлю твой рассудок омертвелый!..»

И что ж? Совершилось ли возрождение — этот великий акт любви? и святая власть женственного существа победила ли ожесточенную мужскую твердость? — Нет! Поэт не воскрес, а только пошевелился в гробе своего отчаяния: солнечный луч поздно упал на поблекший цвет его души... Остальная половина этого стихотворения или, лучше сказать, этой поэтической исповеди отличается тою хаотическою неопределенностью, в какую погрузило душу поэта его полувозрождение: и как ничего положительного не могло выйти из нового состояния души поэта, так ничего не вышло и из стихотворения, в котором он силился его выразить. Эта неопределенность отразилась и на стихах: стих, доселе поэтический, даже крепкий и сжатый, становится прозаическим, вялым и растянутым, и только местами сверкает прежним огнем, как угасающий волкан; целые куплеты ничего не заключают в себе, кроме слов, в которых видно одно тщетное усилие что-то сказать. И потому мы представим конец пьесы в сокращении:

Напрасно я мой гений горделивый,
Мой злобный рок на помощь призывал:
Со мною он, *как друг* (?) изнемогал,
Как слабый враг пред мощным трепетал, —
И я в цепях *пред* девою стыдливой!

В цепях!.. Творец! бессильное дитя
Играет мной по воле безотчетной,
Казнит меня с улыбкой беззаботной —
И я, как раб, влачусь за ним охотно,
Всю жизнь мою страданью посвятя!..

Затем, бог знает почему, поэт спрашивает дурными стихами о *ней*: кто она, и где тот, «кто девы молодой *вопьет* в себя невинное дыханье?»

Гроза и гром!.. ужель мои уста
Произнесут убийственное слово?
Ужели всё в подсолнечной готово
Лишить меня прекрасного земного?..
Так! я лишен, лишен — и навсегда!..

Кто видел терн колючий и бесплодный
И рядом с ним роскошный виноград?
Когда ж и где равно их оценят,
И на одной гряде соединят?
Цветет ли мирт в Лапландии холодной?..

Вот жребий мой! Благие небеса!
Быть может, я достоин наказанья;
Но — я с душой — могу ли без роптанья
Сносить мои жестокие страданья?
Забуду ль вас, о, черные глаза?

Далее, поэт вспоминает те бесценные мгновения, когда, и при луне, и при солнце, беседовал он тихо с милою девою или бродил с нею между гробами —

. . . с унылыми мечтами,
И вечный сон, над мирными крестами,
И смерть, и жизнь летали перед нами,
И я искал покоя мертвецов!

Вспоминает, как он заставал прекрасную в слезах над «Элоизою»,

Иль затая дыханье на устах,
Во тьме ночей стерег ее в волнах, —
Где, иногда, под сумрачною ризой,

Бела, как снег, — волшебные красы,
Она струям зеркальным предавала,
А между тем стыдливо обнажала
И грудь, и стан — и ветром развевало
И флер её, и черные власы...

Смертельный яд любви неотразимой
Меня терзал и медленно губил;
Мне снова мир, как прежде, опостыл...
Быть может... нет! мой час уже пробил,
Ужасный час, ничем неотвратимый!

Можно догадываться из этих стихов, что душа поэта пережила его тело и, живой труп, он умирал медленною смертью, томимый уже бесплодными желаниями... Страшное состояние! Как понятны, после этого, стихи Полежаева:

Ах, как ужасно быть живым,
Полуразрушась над могилой!..

Эти *черные глаза*, очевидно, были важным, хотя уже и безвременным фактом в жизни Полежаева: скорбному воспоминанию о них посвящена еще целая и притом прекрасная пьеса — «Грусть»:

На пиру у жизни шумной,
В царстве юной красоты,
Рвал я с жадностью безумной
Благовонные цветы.
Много чувства, много жизни
Я роскошно потерял, —
И душевной укоризны,
Может быть, не избежал.
Отчего ж не с сожаленьем,
Отчего — скажите мне —
Но с невольным восхищеньем
Вспоминал я о старине?
Отчего же локон черный,
Этот локон смоляной,
День и ночь, как дух упорный,
Всё мелькает предо мной?
Отчего, как в полдень ясный,
Голубые небеса —
Мне таинственно прекрасны
Эти черные глаза?
Почему же голос сладкой,
Этот голос неземной,
Льется в душу мне украдкой
Гармонической волной?
Что тревожит дух унылой,
Манит к счастию меня?
Ах! не вспыхнет над могилой
Искра прежнего огня!
Отлетели заблуждений
Невозвратные рои —
И я мертв для наслаждений,
И угас я для любви!
Сердце ищет, сердце просит
После бури уголка;
Но мольбы его разносит
Безотрадная тоска!

Но это только мгновение в жизни поэта; другая любовь неотступно жила с ним и погубила его — эта та, о которой он сам сказал:

В сердце кровь
От тоски замерла,
Мир души погребла
К шумной воле любовь!
Не воскреснет она!

Эта-то любовь, извлекшая столько грязных песен, извлекала иногда и поэтические звуки из души поэта, как в этой прекрасной песне его — «Цыганка»:

Кто идет перед толпою
На широкой площади
С загорелой красотою
На щеках и на груди?

Под разодранным покровом,
Проницательна, черна —
Кто в величии суровом
Эта дивная жена?
Вьются локоны небрежно
По нагим её плечам,
Искры наглости мятежно
Разбежались по очам;
И страшней ударов сечи,
Как гремучая река,
Льются сладостные речи
У бесстыдной с языка.
Узнаю тебя, вакханка
Незабвенной старины:
Ты — коварная цыганка,
Дочь свободы и весны!
Под узлами бедной шали,
Ты не скроешь от меня
Ненавистницу печали,
Друга радостного дня!
Ты знакома вдохновенью
Поэтической мечты,
Ты дарила наслажденью
Африканские цветы!
Ах, я помню!.. Но ужасно
Вспоминать лукавый сон:
Фараонка, не напрасно
Тяготит мне душу он!
Пронеслась с годами сила,
Я увял — и наяву
Мне рука твоя вручила
Приворотную траву!

В pendant * к этой пьесе приводим здесь и «Ахалук»:

Ахалук, мой ахалук,
Ахалук демикотонный,
Ты — работа нежных рук
Азиатки благосклонной!
Ты родился под иглой
Отаганки чернобровой,
После робости суровой
И любви во тьме ночной;
Ты не пышной пестротою —
Цветом гордых узденей,
Но смиренной простотою —
Цветом северных ночей,
Мил для сердца и очей...
Черен ты, как локон длинный
У цыганки кочевой,
Мрачен ты, как дух пустынный —
Сторож урны гробовой!
И серебряной тесьмою,
Как волнистою струею
Дагестанского ручья,
Обвились твои края.
Никогда игра алмаза
У могола на чалме,

* Под стать. *Ред.*

Никогда луна во тьме,
Ни чело твое, о База —
Это бледное чело,
Это чистое стекло,
Споря в живости с опалом,
Под ревнивым покрывалом,
Не сияли так светло!
Ах, серебряная змейка,
Ненаглядная струя —
Это ты, моя злодейка,
Ахалук суровый — я!

Но апофеозу идола, спалившего цвет жизни поэта, представляет его пьеса «Гарем»:

Кто любит негу чувств, блаженство сладострастья —
И не парит в края азийские душой?
Кто, пылкий юноша, который в море счастья
Не жаждет век утратить молодой?
Пусть он летит туда. . . . . . .
И населит красой блестящий свой гарем!
Там жизни радость он познает и оценит
И снова обретет потерянный эдем!..
Там пир для чувств и ока!
Красавицы востока,
Одна другой милей,
Одна другой резвей,
Послушные рабыни,
Умрут с ним каждый миг!
С душой полубогини,
В восторгах огневых,
Душа его сольется,
Заснет — и вновь проснется,
Чтоб снова утонуть
В пучине наслажденья!
Там пламенная грудь
Манит воображенье;
Там белая рука
Влечет его слегка
И страстно обнимает;
Одна его лобзает,
Одна ему поет,
Горит и изнывает,
. . . .
Прелестные подруги,
Воздушны как зефир,
Порхают, стелют круги,
То вьются, то летят,
То быстро станут в ряд.
Меж тем в дыму кальяна,
На бархате дивана,
Влюбленный сибарит
Роскошно возлежит
И, взором пожирая
Движенья гурий рая,
Трепещет и кипит,
И к деве сладострастья
Залог желанный счастья —
Платок его летит...
. . . .

Но где гарем, но где она,
Моя прекрасная рабыня?
Кто эта юная богиня,
Полунагая, как весна,
Свежа, пленительна, статна,
Резвится в бане ароматной?
На чьи небесные красы
С досадной ревностью власы
Волною падают приятной.
. . . .
Кого усердная толпа
Рабынь услужливых лелеет?
Чья кровь горячая замлеет
В объятьях девы огневой?
Кто сей счастливец молодой?
Ах, где я? Что со мною стало?
Она надела покрывало,
Ее ведут — она идет:
Ее любовь на ложе ждет...
. . . .
Так жрец любви, игра страстей опасных,
Пел наслажденья чуждых стран,
И оживлял в мечтаньях сладострастных
Чувств очарованных обман.
Он пел — души его кумиры
Носились тайно вкруг него,
И в этот миг на все порфиры
Не променял бы он гарема своего!.

В этом дифирамбе выражено объяснение ранней гибели его таланта... Он известен был под названием «Ренегата» и, по множеству мест цинически-бесстыдных и безумно-вдохновенных, не мог быть напечатан вполне[77]. Азия — колыбель младенческого человечества и, как элемент, не могла не войти и в жизнь возмужавшего и одухотворившегося европейца, но как элемент — не больше: исключительное же ее обожание — смерть души и тела, позор и гибель при жизни и за могилою... Полежаев жил в Азии, а Европа только на мгновение оживила его душою: удивительно ли, что он —

Не расцвел и отцвел
В утре пасмурных дней;
Что любил, в том нашел
Гибель жизни своей?

Отличительный характер поэзии Полежаева — необыкновенная сила чувства. Явившись в другое время, при более благоприятных обстоятельствах, при науке и нравственном развитии, талант Полежаева принес бы богатые плоды, оставил бы после себя замечательные произведения и занял бы видное место в истории русской литературы. Мысль для поэзии то же, что̀ масло для лампады: с ним она горит пламенем ровным и чистым, без него вспыхивает по временам, издает искры, дымится чадом и постепенно гаснет. Мысль всегда движется, идет вперед, развивается. И потому творения замечательных поэтов (не говоря уже о великих) постепенно становятся глубже

содержанием, совершеннее формою. Полежаев остановился на одном чувстве, которое всегда безотчетно и всегда заперто в самом себе, всегда вертится около самого себя, не двигаясь вперед, всегда монотонно, всегда выражается в однообразных формах.

В пьесе «Ночь на Кубани» вопль отчаяния смягчен какою-то грустью и совпадает с единственно возможною надеждою несчастливца — надеждою на прощение от подобного себе несчастливца, собственным опытом познавшего, что́ такое несчастие:

. . . .
Ах, кто мечте высокой верил,
Кто почитал коварный свет,
А на заре весенних лет
Его ничтожество измерил;
Кто погубил, подобно мне,
Свои надежды и желанья;
Пред кем разрушились вполне
Грядущей жизни упованья;
Кто сир и чужд перед людьми,
Кому дадут из сожаленья
Иль ненавистного презренья
Когда-нибудь клочок земли...
Один лишь тот меня оценит,
Моей тоски не обвинив,
Душевным чувствам не изменит,
И скажет: «так, ты несчастлив!»
Как брат к потерянному брату
С улыбкой нежной подойдет,
Слезу страдальную прольет
И разделит мою утрату!.
. . . .
Лишь он один постигнуть может,
Лишь он один поймет того,
Чье сердце червь могильный гложет!
Как пальма в зеркале ручья,
Как тень налетная в лазури,
В нем отразится после бури
Душа унылая моя!
Я буду — он; он будет — я!
В одном из нас сольются оба!
И пусть тогда вражда и злоба,
И меч, и заступ гробовой
Гремят над нашей головой!..
. . . .
. . . .

Естественно, что Полежаев, в светлую минуту душевного умиления, обрел столько еще тихого и глубокого вдохновения, чтобы так прекрасно выразить в стихах одно из величайших преданий евангелия:

И говорят ему: «Она
Была в грехе уличена
На самом месте преступленья;
А по закону, мы ее
Должны казнить без сожаленья:
Скажи нам мнение свое».

И на лукавое воззванье
Храня глубокое молчанье,
Он нечто — грустен и уныл —
Перстом божественным чертил.

И наконец сказал народу:
«Даю вам полную свободу
Исполнить праотцов закон:
Но где тот праведный, где он,
Который первый на блудницу
Подымет тяжкую десницу?..»

И вновь писал он на земле...
Тогда с печатью поношенья
На обесславленном челе,
Сокрылись дети ухищренья —
И пред лицом его одна
Стояла грешная жена...

И он, с улыбкой благотворной,
Сказал: «Покинь твою боязнь,
Где твой синедрион упорный?
Кто осудил тебя на казнь?»
Она в ответ: «Никто, учитель!» —
«И так и я твоей души
Не осужу, — сказал спаситель, —
Иди в свой дом — и не греши».

Может быть, после этого нам будет легче и поучительнее внимать страшным признаниям поэта... Тяжесть падения его была бы не вполне обнята нами без двух пьес его — «Живой мертвец» и «Цепи». Вот первая:

Кто видел образ мертвеца,
Который демонскою силой,
Враждуя с темною могилой,
Живет и страждет без конца?
В час полуночи молчаливой,
При свете сумрачном луны,
Из подземельной стороны
Исходит призрак боязливый.
Бледно, как саван роковой,
Чело отверженца природы,
И неестественной свободы
Ужасен вид полуживой.
Унылый, грустный он блуждает
Вокруг жилища своего,
И — очарован — за него
Переноситься не дерзает.
Следы минувших, лучших дней
Он видит в мысли быстротечной,
Но мукой тяжкою и вечной
Наказан в ярости своей.
Проклятый небом раздраженным,
Он не приемлется землей,
И овладел мучитель злой
Злодея прахом оскверненным.
Вот мой удел — игра страстей,
Живой стою при дверях гроба,
И скоро, скоро месть и злоба
На век уснут в груди моей!

Кумиры счастья и свободы
Не существуют для меня,
И — член ненужный бытия —
Не оскверню собой природы!
Мне мир — пустыня, гроб — чертог!
Сойду в него без сожаленья

Но сила чувства, особенно в падшем человеке, не всегда соединяется с силою воли, — и вопреки себе, он должен хранить жизнь, как собственную кару...

Зачем игрой воображенья
Картины счастья рисовать,
Зачем душевные мученья
Тоской опасной растравлять?
Убитый роком своенравным,
Я вяну жертвою страстей...
. . . .
. . . . [79]
Я зрел: надежды луч прощальный
Темнел и гаснул в небесах,
И факел смерти погребальный
С тех пор горит в моих очах:
Любовь к прекрасному, природа,
Младые девы и друзья,
И ты, священная свобода,
Всё, всё погибло для меня!
Без чувства жизни, без желаний,
Как отвратительная тень,
Влачу я цепь моих страданий
И умираю ночь и день!
Порою, огнь души унылой
Воспламеняется во мне,
С снедающей меня могилой
Борюсь, как будто бы во сне!
. . . . [80]
Уже рукой ожесточенной
Берусь за пагубную сталь,
Уже рассудок мой смущенный
Забыл и горе, и печаль!..
Готов! но цепь порабощенья
Гремит на скованных ногах...
. . . . [81]
Как раб испуганный, бездушный,
Кляну свой жребий я тогда,
И... вновь взираю равнодушно
На жизнь позора и стыда.

«Вечерняя заря», одна из лучших пьес Полежаева, есть та же погребальная песня всей жизни поэта; но в ней отчаяние растворено тихою грустью, которая особенно поразительна при сжатости и могучей энергии выражения — обыкновенных качествах его поэзии:

Я встречаю зарю
И печально смотрю,
Как кропинки дождя,
По эфиру летя,
Благотворно живят
Попираемый прах,

И [illegible] и блестят
В серебристых [illegible]
На увядших листах
Пожелтевших лугов.
Сила горней росы,
Как божественный зов,
Их младые красы
И крепит и растит.
Что ж, кропинки дождей,
Ваш бальзам не живит
Моего бытия?
Что, в вечерней тиши,
Как приятный обман,
Не исцелит от ран
Охладелой души?
Ах, не цвет полевой
Жжет полдневной порой
Разрушительный зной:
Сокрушает тоска
Молодого певца,
Как в земле мертвеца
Гробовая доска...
Я увял — и увял
Навсегда, навсегда!
И блаженства не знал
Никогда, никогда!
И я жил — но я жил
На погибель свою,
Буйной жизнью убил
Я надежду мою!..
Не расцвел — и отцвел
В утре пасмурных дней:
Что любил, в том нашел
Гибель жизни моей!
Дух уныл: в сердце кровь
От тоски замерла:
Мир души погребла
К шумной воле любовь...
Не воскреснет она!..
Я надежду имел
На испытных друзей;
Но их рой отлетел
При невзгоде моей.
Всем постылый, чужой,
Никого не любя,
В мире странствую я,
Как вампир гробовой!..
Мне противно смотреть
На блаженство других,
И в мучениях злых,
Не сгораючи тлеть...
Не кропите ж меня
Вы, росинки дождя:
Я не цвет полевой,
Не губительный зной
Пролетел надо мной!
Я увял — и увял
Навсегда, навсегда!
И блаженства не знал
Никогда, никогда!

Но Полежаев знал не одну муку падения: он знал также и торжество восстания, хотя и мгновенного; с энергической и мощной лиры его слетали не одни диссонансы проклятия и воплей, но и гармония благословений...

Я погибал:
Мой злобный гений
Торжествовал!
Злодей созрелый,
В виду смертей,
В когтях чертей,
Всегда злодей
Порабощенье,
Как зло за зло,
Всегда на тело
Ожесточенье!
Окаменел,
Как хладный камень,
Ожесточен,
Как серный пламень, —
Я погибал
Без сожаленья,
Без утешенья!
Мой злобный гений
Торжествовал!
Печать проклятий —
Удел моих
Подземных братий,
Тиранов злых
Себя самих,
Уже клеймилась
В моем челе,
Душа ко злу
Уже стремилась...
Я был готов
Без тайной власти
Сорвать покров
С моих несчастий
Последний день
Сверкал мне в очи,
Последней ночи
Я видел тень,
И в думе лютой
Всё решено:
Еще минута
И... свершено!..

Но вдруг нежданный
Надежды луч,
Как свет багряный
Блеснул из туч:
Какой-то скрытый,
Но мной забытый
Издавна бог
Из тьмы открытой
Меня извлек!..
Рукою сильной
Остов могильный
Вдруг оживил,
И Каин новый

В душе суровой
Творца почтил.
Он снова дни
Тоски печальной
Озолотил
И озарил
Зарей прощальной!
Гори ж, сияй,
Заря святая!
И догорай
Не померкая!

В другое время сорвались с его лиры звуки торжества и восстания, но уже слишком позднего, и уже не столь сильные и громкие: посмотрите, какая нескладица в большой половине этой пьесы («Раскаяние»), как хорошие стихи мешаются в ней с плохими до бессмыслицы:

Я согрешил против рассудка,
Его на миг я разлюбил(?!):
Тебе, степная незабудка,
Его я с честью подарил (??)!
Я променял святую совесть
На мщенье буйного глупца,
И отвратительная повесть
Гласит безумие певца.
Я согрешил против условий
Души и славы молодой,
Которых демон празднословий
Теперь освищет с клеветой (?)!
Кинжал коварный сожаленья
Притворной дружбы и любви,
Теперь потонет, без сомненья,
В моей бунтующей крови;
Толпа знакомцев вероломных,
Их шумный смех и строгий взор
Мужей значительно безмолвных,
И ропот дев неблагосклонных —
Всё мне и казнь, и приговор!
Как чад неистовый похмелья,
Ты отлетела наконец,
Минута злобного веселья!
Проснись, задумчивый певец!
Где гармоническая лира,
Где барда юного венок?
Ужель повергнул их порок
К стопам ничтожного кумира?
Ужель бездушный идеал
Неотразимого разврата,
Тебя, как жертву каземата,
Рукой поносной оковал?
О, нет! свершилось — жар мятежный
Остыл на пасмурном челе!
Как сын земли, я дань земле
Принес чредою неизбежной:
Узнал бесславие, позор
Под маской дикого невежды (?);

И посмотрите — как торжественно окончание этой пьесы: оно может служить образцом того, что называется в эстетике «высоким»:

Но пред лицом кавказских гор
Я [illegible]!
Подобный гордостью горам,
[illegible] в безднах и лазури,
Я воспарял, как исполин,
И чередам моим струнам
[illegible] рев, и вой [illegible] бури!

Полежаев никогда бы не был одним из тех поэтов, которых главное достоинство — пластическая художественность и виртуозность форм; которых значение бывает так велико в сфере собственно-искусства, и так не велико в сфере общей, объемлющей собою не одно искусство, но и всю область духа: в котором такая бездна поэзии, и так мало современных вопросов, так мало общих интересов...[82] Талант Полежаева мог бы сделаться бессмертным, если бы воспитался на плодородной почве исторического миросозерцания. В его поэзии мало содержания; но из нее же видно, что она, по своему духу, должна была бы развиться преимущественно в поэзию содержания. Отселе эта крепость и мощь стиха, сжатость и резкость выражения. Но и этому не достает отделки, точности в словах и выражениях; причиною этого было сколько то, что он небрежно занимался поэзиею и никогда не отделывал окончательно своих стихотворений, заменяя неточные выражения определенными, слабые стихи — сильными, растянутые места — сжатыми; столько и то, что, оставшись при одном непосредственном чувстве, он не развил и не возвысил его, наукою и размышлением, до *вкуса*. Другой важный недостаток его поэзии, тесно связанный с первым, состоит в неуменьи овладеть собственною мыслию и выразить ее полно и целостно, не примешивая к ней ничего постороннего и лишнего. Причина этого опять в неразвитости и происходящей из нее неясности и неопределенности созерцания. Представляем здесь, в поучительный для молодых поэтов пример подобной невыдержанности, две прекрасные, но испорченные пьесы Полежаева, в совершенно различных родах. Первая называется «Море»:

Я видел море — я измерил
Очами жадными его:
Я силы духа моего
Перед лицом его поверил.
О море, море! — я мечтал
В раздумьи грустном и глубоком,
Кто первый мыслил и стоял
На берегу твоем высоком?
Кто, неразгаданный в веках,
Заметил первый блеск лазури,
Войну громов и ярость бури
В твоих младенческих волнах?
Куда исчезли друг за другом
Твоих владельцев племена,
О коих весть нам предана
Одним злопамятным досугом?..
. . . .[83]

Превосходно! Стихи, достойные величия моря! Но то ли далее?

[illegible]
[illegible]
Иль непонятная сила.
Враждуя с [illegible],
Не раз твой образ изменяла?
Что ты? откуда? на что?
Игра случайная природы,
Или орудие свободы,
[illegible]?
Надолго ль [illegible]
Твоей бесстрастной красоты
Осуждена блистать для мира
[illegible] бездонной пустоты!

Обыкновенно, темно, неопределенно, хотя и [illegible], что у поэта шевелилась на душе мысль! Далее опять лучше:

Вот тайный плод воображенья
Души, волнуемой тоской,
За миг невольный восхищенья
Перед пучиною морской!..
Я [illegible] ее... Но море,
Под [illegible] солнечным [illegible],
[illegible] узорчатом уборе,
[illegible] кругом
В своем [illegible].
Через [illegible] волны
[illegible] груди [illegible],
И [illegible], отваги полны,
Отринул пред бурей утлый челн.
Счастливец, знаешь ли ты цену
Слепого счастья [illegible]?
Смотри [illegible] — [illegible].
В отваге [illegible]!..

Превосходные стихи, кроме двух последних, которые [illegible]: [illegible] не видно, и после [illegible] не того [illegible]... Но, сообразно с серединою, окончание прекрасно:

В другое время, на брегах
Балтийских вод, в моей отчизне,
Красуясь цветом юной жизни,
Стоял я некогда в мечтах:
Но те мечты мне сладки были:
Они приветно сквозь туман,
Как за волной волну, манили
Меня в житейский океан.
И я поплыл... О море, море!
Когда увижу берег твой?
Или, как челн заветный, скоро
Сокроюсь в бездне гробовой?

Вторая пьеса называется «Баю, баюшки, баю»:

В тесной горнице постель;
Над постелью колыбель;
В колыбели, с полуночи,
Бьется, плачет, что есть мочи,
Беспокойное дитя.

Вот лампаду засвети.
Чернобровка молодая
Суетится, припадая
Белой грудью к крикуну —
И лелеет, и ко сну
Избалованного клонит.
И поет, *и тихо стонет*
На чувствительный распев
Деревенских тихих дев (??!!):
«Да усни же ты, усни,
Мой *хороший молодец!*
Угомон тебя возьми,
О постылый сорванец!
Баю, баюшки, баю!

Уж и есть ли где такой
[illegible] [illegible],
[illegible], [illegible],
Как мой маленький [illegible]?
Баю, баюшки баю!

Во зеленом во саду
Красно вишенье растет;
По широкому пруду
Белый селезень плывет!
Баю, баюшки, баю!

Словно вишенье, румян,
Словно селезень, он бел —
Да усни же ты, буян!
Не кричи же ты, пострел!
Баю, баюшки, баю!

Я на золоте кормить
Буду сына моего,
Я достану, *так и быть,*
Царь-девицу для него.
Баю, баюшки, баю!

Будет важный человек,
Будет сын мой генерал!
Ну, заснул... *Хоть бы на день!*
Побери его провал!
Баю, баюшки, баю!»

Свет потух над генералом;
Чернобровка покрывалом
Обернула колыбель —
И ложится на постель...
В темной горнице молчанье;
Только тихое лобзанье
И неясные слова
Были слышны раза два...
После, тенью боязливой,
Кто-то — чудилося мне —
Осторожно и счастливо,
При мерцающей луне,
Пробирался по стене...

Какая грубая смесь прекрасного с низким и безобразным, грациозного с безвкусным! Окончание пьесы, в котором заключена вся мысль ее, стоило, чтоб для нее выписать всю пьесу. Истинное эсте-

[illegible] состоит не в том, чтоб, видя несовершенства или дурные места в произведении, отбросить его от себя с презрением, но чтоб и не пропустить немногого хорошего и во многом дурном оценить его и насладиться им.

Впрочем, с лиры Полежаева сорвалось несколько произведений безукоризненно прекрасных. Такова его дивная «Песнь пленного ирокезца», — этот высокий образец благородной силы в чувстве и выражении:

Я умру! На позор палачам
Беззащитное тело отдам!
Равнодушно они
Для забавы детей
Отдирать от костей
Будут жилы мои!
Обругают, убьют
И мой труп разорвут!

Но стерплю, не скажу ничего,
Не наморщу чела моего!
И, как дуб вековой,
Неподвижный от стрел,
Неподвижен и смел
Встречу миг роковой;
И, как воин и муж,
Перейду в страну душ.

Перед сонмом теней воспою
Я бесстрашную гибель мою!
И рассказ мой пленит
Их внимательный слух!
И воинственный дух
Стариков оживит,
И пройдет по устам
Слава громким делам.

И рекут они в голос один:
«Ты достойный праотцев сын!»
Совокупной толпой
Мы на землю сойдем
И в родимых разольем
Пыл вражды боевой;
Победим, поразим
И врагам отомстим!

Я умру! На позор палачам
Беззащитное тело отдам!
Но как дуб вековой,
Неподвижный от стрел,
Я недвижим и смел
Встречу миг роковой!

Такова его прекрасная по мысли, хотя и не безусловно непогрешительная по выражению, пьеса — «Божий суд»:

Есть духи злые — ненастья чада
Благословенного творца,
Удел их — грусть, отчаянье — отрада:
А жизнь — мученье без конца.

В славный час рождения вселенной,
Когда извлек всевышний перст
Из тьмы веков, одно одушевленье,
[illegible] солнцев, [illegible] —

Когда возник торжественно [illegible]
В прекрасной блеске [illegible]
Где будет царь властям основой
И венец из праха человек:

Тогда, пред ним светлы, необозримы,
Расстилались горние [illegible] —
И юный мир, как сын его любимый,
Был часть — [illegible]

И [illegible]
Как [illegible] струн,
Вокруг его — [illegible]
Вился архангелов рой.

И пылкий с ним небесных [illegible],
Был ясен, свят перед Творцом,
И не скрывал божественных законов
Вверял с потупленным челом!

Но чистый огнь невинности покорной
В сынах бессмертия потух —
И грозно пал, с гордынею упорной,
Высокий ум, высокий дух.

Свершился суд!.. Угрюмая десница
Подъяла молнии и гром —
И поразила [illegible]
Боготворенный [illegible].

С тех пор враги прекрасного созданья
Таятся горестно во мгле —
И мучит их, и жжет без сострадания
Печать проклятья на челе.

Напрасно ждут преступные свободы —
Они противны небесам —
Не долетит в объятия природы
Их недостойный фимиам!

Таков его перевод пьесы Байрона «Вальтасар», который некогда был неправо присвоен себе одним стихотворцем и напечатан в «Московском телеграфе», — что̀ и произвело большие споры между этим журналом и «Галатеею»[81], где спорная пьеса была получена из настоящего источника:

Царь на троне сидит;
Перед ним и за ним
С рабolепством немым
Ряд сатрапов стоит.
Драгоценный чертог
И блестит, и горит;
И земной полубог
Пир устроить велит.

Со[illegible]
Дорогого вина
Пенясь льются и пр[illegible]
Звуки лир, юных дев
Сладострастный напев.
Возжигают любовь.
Упоён, восхищен —
Царь на троне сидит,
И торжественный трон
И блестит, и горит.
Вдруг неведомый страх
У царя на челе
И уныние в очах,
Обращенных к стене.
Умолкает звук лир
И веселых речей,
И расстроенный пир
Видит ужас очей:
Огневая рука
Исполинским перстом
На стене пред царем
Начертала слова.
И никто из мужей,
Из царевых гостей,
И искусных волхвов
Силы огненных слов
Изъяснить не возмог.
И земной полубог
Омрачился тоской.
И еврей молодой
К Валтасару предстал
И слова прочитал:
Мани, Фекел, Фарес.
Вот слова на стене:
Волю бога небес
Возвещают оне
Мани, значит: монарх,
Кончил царствовать ты!
Град у персов в руках —
Смысл середней черты:
Фарес, — третье — гласит:
Ныне будешь убит!
Рек — исчез... Изумлен,
Царь не верит мечте;
Но чертог окружен
И... он мертв на щите.

Есть у Полежаева несколько пьес в народном тоне; тон их не везде выдержан; но они вообще показывают в нашем поэте большую способность к произведениям этого рода. Таковы: «У меня ль молодца», «Окно», «Долго ль будет вам без умолку итти», «Там на небе высоко» и «Узник». Последняя особенно не выдержана и, несмотря на то, особенно прекрасна; вот лучшие стихи из нее:

. . . .
Ох, ты, жизнь, моя молодецкая!
От меня ли, жизнь, убегаешь ты,
Как бежит волна москворецкая
От широких стен каменной Москвы!

. . . .
[illegible]
Приносил и я [illegible]
Как [illegible]
С смерт[illegible]

Как [illegible]
[illegible]
И [illegible]
И [illegible]

Штофы, бархаты, ткани ш[illegible]
[illegible]
И [illegible]
В [illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

Как доказательство, что в натуре Полежаева было много человеческих элементов, выписываем его стихотворение на погребение девушки:

Я видел смерти [illegible] пир
Обряд унылый погребенья:
Младая дева вечный мир
Вкусила в [illegible]
Не длинный ряд [illegible]
Не черный [illegible],
В [illegible]
За ней [illegible]
Ах, нет! простой [illegible]
Несли [illegible],
И без затейливой услуги
Шел впереди приходский поп.
Семейный круг [illegible]
Убитый горестью [illegible],
Среди ровесниц молодых,
С слезами гроб сопровождали.
И вот уже духовный врач
Отпел последнюю молитву.
И вот сильнее [illegible]...
И смерть [illegible]!
Звучит протяжно [illegible],
Сомкнулась смертная гробница —
И предалась, как новый гость,
Земле [illegible].
Я видел всё, в немой тиши
Стоял у [illegible],
И в глубине моей души
Сказал: Прости, [illegible], невеста!
Невольно [illegible]
Какой-то трепет чудной силой,
И я с таинственной могилой
Расстаться долго не хотел.
Мне приходили в это время
На мысль, [illegible] мечты,
И грусти сладостное бремя

Принес я [illegible] работы.
Я знал ее — она, играя
Цветок недавно мне дала,
И вдруг бледнея, увядая,
Как цвет даренный, отцвела.

Полежаев свободно владел и языком, и стихом: изысканность и неточность в выражениях происходили у него от небрежности в труде и недостатка развития. Он часто как будто играл стихом, выбирая трудные по короткости стихов размеры, где одна рифма могла бы стать непреоборимым препятствием. Можно ли высказать больше одушевления, чувства и в таких прекрасных стихах, как в пьесе «Песнь погибающего пловца», писанной двухстопными хореями с рифмами:

Вот мрачится
Свод лазурный!
Вот крутится
Вихорь бурный!
Ветр свистит,
Гром гремит,
Море стонет —
Путь далек...
Тонет, тонет
Мой челнок!

Всё чернее
Свод надзвездный,
Всё мрачнее
Воют бездны!
Глубь без дна!
Смерть верна!
Как заклятый
Враг грозит,
Вот девятый
Вал бежит!..

Горе, горе!
Он настигнет,
В шумном море
Челн погибнет!
Гроб готов!..
Треск громов
Над пучиной
Брызг вод
Вздох пустынный
Разнесет!..

Дар заветный
Провиденья,
Гость приветный
Наслажденья, —
Жизнь иль миг!
Не привык
Утешаться
Я тобой,
И расстаться
Мне с мечтой!

Сокрушенный
Сын природы

[illegible]
Друг свободы,
С [illegible]
И [illegible]
[illegible]
Быстрая [illegible],
И [illegible]
Мирный [illegible]!

На [illegible]
Под [illegible],
[illegible]
[illegible]
Я [illegible],
[illegible]
[illegible]
[illegible]
Я [illegible]
[illegible]!..

Как [illegible]
Прах в эфире,
Бесприютный
Странник в мире,
Одинок,
Как челнок,
Уз любови
Я не знал,
Жаждой крови
Не сгорал!

Парус белый
Перелетный,
Якорь смелый,
Безотчетный,
Тусклый луч
Из-за туч,
Проблеск [illegible]
В тьме ночной,
Заменяли
Мне друзей!
Что ж мне в [illegible]
Безызвестной!
Что в отчизне
Повсеместной?
Чем страшна
Мне волна?
Пусть настигнет
С вечной мглой,
И погибнет
Труп живой!

Всё чернее
Свод надзвездный!
Всё мрачнее
Воют бездны!
Ветр свистит,
Гром гремит,
Море стонет —
Путь далек...
Тонет, тонет
Мой челнок!

«Вальтасар» может служить доказательством несомненной способности Полежаева переводить стихами. Только ему надо было переводить что-нибудь, гармонировавшее с его духом, и преимущественно лирические произведения, по причине субъективной настроенности его натуры. Но неразвитость его была причиною неудачного выбора пьес для перевода. Полежаев с жадностию переводил водяные «медитации» Ламартина, которые всего вернее можно назвать «риторическими разглагольствованиями». Он перевел их с полдюжину, и притом самых длинных. Переводы его прекрасны и если чрезвычайно скучны, то уж вина Ламартина, а не Полежаева.

Мы выше сказали, что натура Полежаева была чисто субъективная. Поэтому настоящим его призванием была лирическая поэзия, и все попытки его на поэмы были весьма неудачны. Поэма его «Кориолан» отличается риторическим характером; звучных стихов в ней много, но поэтических весьма мало. Этому причиною и неразвитость его: он не понимал ни духа римского народа, ни исторического значения избранного им героя. И потому содержание его «Кориолана» — общие риторические места. То же можно сказать, не боясь ошибиться, и о другой его поэме «Видение Брута». Даже и лирические его произведения, отличающиеся длиннотою, относятся к таким же неудачным попыткам, как, напр., пьеса «Герменчугское кладбище». Впрочем, длинные лирические произведения и у какого угодно поэта редко бывают хорошими произведениями.

Полежаев много писал в сатирическом роде, — и это самые неудачные, самые жалкие его попытки. Таковы: «Иман-Козел», «День в Москве», «Кредиторы», «Чудак», «Автор и читатель» и разные мелочи. Все они отзываются дурным тоном харчевен и простонародных ресторации и могут восхищать своим остроумием разве ту почтенную публику, которая с господскими шубами на руках присутствует в коридорах театров и прихожих домов. Это происходило не от недостатка у поэта в природном остроумии, а от того круга общества, в котором он погубил свой талант, свое счастие и свою жизнь. Следующая пьеска показывает, что он не чужд был юмористической веселости, но что ему не доставало лишь тонкого эстетического такта приличия:

Я был в горах —
Какая радость!
Я был в Тарках —
Какая гадость!
Скажу не в смех,
Аул Шамхала
Похож немало
На русский хлев.
Большой и длинный,
Обмазан глиной,
Не чист внутри,
Не чист снаружи:
Мечети с три,
Ручьи да лужи,
Кладбище, ров,
Да рыбный лов,

Духан, пять лавок,
И, наконец,
Всему вдобавок,
Вверху дворец
Презанимательный
И двухэтажный,
Где князь Шамхал
Сидит и судит
Го[illegible] пировал.
В большой папахе,
В цветной рубахе,
Румян и дюж,
Счастливый муж
По царству ходит
К юных дев
И в стих, и в песн
Нередко входит.

Нельзя не пожелать, чтоб люди, имеющие право на собственность сочинений Полежаева и так дурно издающие их, — издали бы их опрятно, на хорошей бумаге, без искажения стихов, без грамматических ошибок, без опечаток, а главное — с разбором и с толком, исключив нелепые сатирические пьесы, о которых мы говорили, и плоские эпиграммы («Картина», «Напрасное подозрение»); надутые и пустозвонные торжественные оды («В память благотворений», «Гений») и все слабые из мелких лирических пьес. Без этого хлама книжка выйдет небольшая, зато прекрасная по содержанию и необходимая для каждого любителя отечественной литературы. Можно, если угодно, включить в нее и «Оскара Альфского» и все переводы из Ламартина и Делавиня, для почитателей этих поэтов и для образца способности Полежаева к переводам; но в таком случае всех их должно соединить в одном отделе, в конце книги, не мешая с мелкими пьесами. Можно включить в нее и эпические опыты — «Кориолана» и «Видение Брута», как факт ложного развития сильного дарования; но опять с условием — чтоб они были помещены в особом отделе. Вот перечень мелких пьес, которые могут войти в дельное издание сочинений Полежаева: *Посвящение другу его А. П. Л — му*; *Морни и тень Кормала* (из Оссиана); *Валтасар*; *Море*; *Водопад*; *Живой мертвец*; *Ожесточенный*; *Провидение*; *Цепи*; *Погребение*; *Вечерняя заря*; *Песнь пленного ирокезца*; *Песнь погибающего пловца*; *Любовь*; *Звезда*; *Песня* («Зачем задумчивых очей»); *У меня ль молодца*; *Там, на небе высоко*; *Романс* («Пышно льется светлый Терек»); *Черкесский романс*; *Ночь на Кубани*; *Черная коса*; *Мертвая голова*; *Гарем*; *Табак*; *Тарки*; *Цыганка*; *Раскаяние*; *Лунный свет* (из В. Гюго); *Ахалук*; *Признание*; *Окно*; *Отрывок из послания к А. П. Л — му*; *Черные глаза*; *Божий суд*; *Негодование*; *Грешница*; *Грусть*; *Песня* («Долго ль будет вам без умолку петь»); *Прощание*; *Узник*; *Баю-баюшки-баю*. Сверх того в одном московском журнале, чуть ли не в «Галатее» 1830 года, был напечатан замечательный по своему поэтическому достоинству отрывок из какого-то большого стихотворения Полежаева; мы не помним его названия, но помним стихи, которыми он начинается:

. . . . . Я [illegible]...
Передо мной одна горит
Свеча в разбитом черепке.
С ружьем в ослабленной руке
У двери дремлет часовой...

Вот всё, что может и должно войти в порядочное издание стихотворений Полежаева.

Отличительную черту характера и особенности поэзии Полежаева составляет необыкновенная сила чувства, свидетельствующая о необыкновенной силе его натуры и духа, и необыкновенная сила сжатого выражения, свидетельствующая о необыкновенной силе его таланта. Правда, одна сила еще не всё составляет: важны подвиги, в которых бы она проявилась; Рапно одарен чрезвычайною силою, но играть чугунными шарами, как мячиками,— еще не значит быть героем. Так; но ведь всё же не Рапно ходит смотреть на людей и дивиться им, а толпы людей ходят смотреть на него и дивиться ему. И в сфере своих подвигов, не выше ли он тех людей, которые почитают себя силачами и, кряхтя под тяжестию не по силам, надрываясь от натуги, думают удивлять людей силою!.. Мы не видим в Полежаеве великого поэта, которого творения должны перейти в потомство; мы беспристрастно высказали, что он погубил себя и свой талант избытком силы, неуправляемой браздами разума; но в то же время мы хотели показать, что Полежаев и в падении замечательнее тысячи людей, которые никогда не спотыкались и не падали, выше многих поэтов, которые превознесены ослеплением толпы, и что его падение и поэзия глубоко поучительны; мы хотели показать, что источник всякой поэзии есть жизнь, что судьба всякого могучего таланта — быть представителем известного момента общественного развития и что, наконец, могут падать только сильные, замечательные таланты... При других условиях поэзия Полежаева могла бы развиться, расцвесть пышным цветом и дать плод сторицею: возможность этого видна и в том, что им написано при ложном его направлении, при неестественном развитии. Мы не обинуясь скажем, что из всех поэтов, явившихся в первое время Пушкина, исключая гениального Грибоедова, который один образует в нашей литературе особую школу, — несравненно выше всех других и достойнее внимания и памяти — Полежаев и Веневитинов... К буйной и страдающей музе Полежаева можно применить эти стихи Пушкина:

И мимо всех условий света
Стремится до утраты сил,
Как беззаконная комета
В кругу расчисленном светил...

Комета — явление безобразное, если хотите, но ее страшная красота для каждого интереснее мгновенного блеска падучей звезды, случайно вспыхнувшей и без следа исчезнувшей на горизонте ночного неба...

⟨«МЕРТВЫЕ ДУШИ» ГОГОЛЯ⟩

I

ПОХОЖДЕНИЯ ЧИЧИКОВА, ИЛИ МЕРТВЫЕ ДУШИ. ПОЭМА Н. ГОГОЛЯ. МОСКВА. В УНИВЕРСИТЕТСКОЙ ТИПОГРАФИИ 1842. В 8-ю Д. Л. 475 СТР. (ЦЕНА 3 Р. СЕР., С ПЕРЕС. 3 Р. 75 КОП. СЕР.)

Есть два способа выговаривать новые истины. Один — уклончивый, как будто не противоречащий общему мнению, больше намекающий, чем утверждающий; истина в нем доступна избранным и замаскирована для толпы скромными выражениями: *если смеем так думать, если позволено так выразиться; если не ошибаемся*, и т. п. Другой способ выговаривать истину — прямой и резкий; в нем человек является провозвестником истины, совершенно забывая себя и глубоко презирая робкие оговорки и двусмысленные намеки, которые каждая сторона толкует в свою пользу, и в котором видно низкое желание служить и нашим и вашим. «Кто не за меня, тот против меня»: — вот девиз людей, которые любят выговаривать истину прямо и смело, заботясь только об истине, а не о том, что скажут о них самих... Так как цель критики есть истина же, то и критика бывает двух родов: уклончивая и прямая. Является великий талант, которого толпа еще не в состоянии признать великим, потому что имя его не притвердилось ей, — и вот уклончивая критика, в осторожнейших выражениях, докладывает «почтеннейшей публике», что явилось-де замечательное дарование, которое, конечно, не то, что высокие гении гг. А, Б и В, уже утвержденные *общественным мнением*, но которое, не равняясь с ними, все-таки имеет свои права на общее внимание; мимоходом намекает она, что хотя-де и не подвержено никакому сомнению гениальное значение гг. А, Б и В, но что-де и в них не может не быть своих недостатков, потому-де, что «и в солнце и в луне есть темные пятна»; мимоходом, приводит она места из нового автора и, ничего не говоря о нем самом, равно как и не определяя положительно достоинства приводимых мест, тем не менее говорит о них восторженно, так что задняя мысль этой уклончивой критики некоторым, весьма немногим, дает знать, что новый автор выше всех гениальных гг. А, Б и В, а толпа охотно соглашается с нею, уклончивою критикою, что новый автор очень может быть и не без дарования, и затем забывает и нового автора, и уклончивую

критику, чтоб снова обратиться к гениальным именам, которые она, добродушная толпа, затвердила уже наизусть. Не знаем, до какой степени полезна такая критика. Согласны, что, может быть, только она и бывает полезна; но как натуры своей никто переменить не в состоянии, то, признаемся, мы не можем победить нашего отвращения к уклончивой критике, как и ко всему уклончивому, ко всему, в чем мелкое самолюбие не хочет отстать от других в уразумении истины и, в то же время, боится оскорбить множество мелких самолюбий, обнаружив, что знает больше их, а потому и ограничивается скромною и благонамеренною службою и нашим и вашим... Не такова критика прямая и смелая: заметив в первом произведении молодого автора исполинские силы, пока еще несформировавшиеся и не для всех приметные, она, упоенная восторгом великого явления, прямо объявляет его Алкидом в колыбели, который детскими руками мощно душит завистливые мелкие дарованьица пристрастных или ограниченных и недальновидных критиков... Тогда на бедную «прямую» критику сыплятся насмешки и со стороны литературной братии, и со стороны публики. Но эти насмешки и шутки чужды всякого спокойствия и всякой добродушной веселости; напротив, они отзываются каким-то беспокойством и тревогою бессилия, исполнены вражды и ненависти. И не мудрено: «прямая критика» не удовольствовалась объявлением, что новый автор обещает великого автора; нет, она, при этом удобном случае, выразилась с свойственною ей откровенностию, что гениальные гг. А, Б и В с компаниею никогда не были даже и замечательно талантливыми господами; что их слава основалась на неразвитости общественного мнения и держится его ленивою неподвижностью, привычкою и другими чисто внешними причинами; что один из них, взобравшись на ходули ложных, натянутых чувств и надутых, пустозвонных фраз, оклеветал действительность ребяческими выдумками [85]; другой ударился в противоположную крайность и грязью с грязи мазал свои грубые картины, приправляя их провинциальным юмором [86]; и так третьего, четвертого и пятого... Вот тут-то и начинается борьба старых мнений с новыми, предрассудков, страстей и пристрастий — с истиною (борьба, в которой всего более достается «прямой критике», и о которой всего менее хочет знать «прямая критика»)... Врагами нового таланта являются даже и умные люди, которые уже столько прожили на белом свете и так утвердились в известном образе мыслей, что уж в новом свете истины поневоле видят только помрачение истины; если же из них найдется хоть один такой, который в свое время и сам понимал больше других, был поборником новой истины, теперь уже ставшей старою, — то, спрашиваем, какова же должна быть его немощная вражда против нового таланта, в котором он чует что-то, но которого понять не может? И если у этого ci-devant* умного и шедшего впереди с высшими взглядами, а теперь отсталого от времени человека, если у него характер слабый, ничтожный и завистливый, а самолюбие мелкое

* бывшего. *Ред.*

и раздражительное, то спрашиваем, какое жалкое зрелище должна представлять его отчаянно-бессильная борьба с новым талантом?..[87] Что же сказать о тех «господах сочинителях», которые, благодаря своей ловкости и сметливости, заменяющим у людей ограниченных и бездарных ум и талант, пошлыми, в камердинерском вкусе остротами над французским языком, балами и модами, лорнетками, куцыми фраками, прическою à la russe *, усами, бородами и т. п., успели во-время подтибрить себе известность нравственно-сатирических и нравственно-описательных талантов?[88] Правда, новый талант ничего им не сделал, ничего о них не сказал, никогда с ними не знался ни лично, ни литературно, как с людьми, с которыми у него общего ничего нет и быть не может; но зато он показал, что̀ такое истинный юмор и непрощаемая невежеством и пороком истинная ирония, и как должно действовать в пользу общественной нравственности, не резонерствуя о нравственности, но только «возводя в перл создания» типические явления действительности: а это разве не то же самое, что убить наповал наших нравственно-сатирических сочинителей, даже и не принимая на себя труда знать о их незанимательном существовании? И вот они, эти господа нравственно-сатирические и других родов сочинители, прославившиеся не одними романами, но и в качестве грамотеев и исправных корректоров, прибегают, для унижения страшного им таланта, ко всевозможным свойственным им уловкам: сперва не признают в нем никакого таланта и видят решительную бездарность; но сознавая, к своему ужасу, что слава таланта всё растет и растет, всё идет и идет своею дорогою и не замечает раздающегося вокруг него лая, они начинают милостиво замечать в нем талант, изъявляя сожаление, что он дозволяет себе сбиваться с пути, увлекаться непомерными похвалами приятелей (из которых со многими он даже и незнаком совсем), которые видят в нем и бог знает что, тогда как он в самом-то деле имеет талант только верно и забавно списывать с натуры; далее, «при сей верной оказии», доказывают, что он *даже* и языка-то не знает, в подтверждение чего указывают на мелкие промахи против грамматики г. Греча, на типографские ошибки, или осуждая со всем негодованием, свойственным «угнетенной невинности», сильные, оскорбляющие приличие выражения, в роде слова *вонять*, которого, по их уверению, не скажет в их обществе и порядочный лакей [89]... Большинство публики, с своей стороны, оскорбленное, сколько похвалами «прямой критики» новому таланту, к которому оно еще не привыкло, и которого, потому, еще не могло понять, столько же — или еще больше — ее откровенными выходками против гениальных гг. А, Б и В, к которым оно давно привыкло, и которых хотя уж и не читает, но по привычке и преданию всё еще считает гениями, — это большинство публики вдвойне не благоволит к новому таланту. Господа нравственно-сатирические сочинители хорошо понимают это и еще лучше пользуются этим: они по-временам перестают говорить о себе и своих бессмертных сочинениях

---

* на русский лад. *Ред.*

и являются жаркими поклонниками чужой славы, прежде, т. е. когда она была в ходу, ими ненавидимой и оскорбляемой, а теперь, т. е. когда она скоропостижно скончалась, будто бы дорогой и священной для них... И вот они кричат о духе партий, который заставляет иной «толстый журнал» хвалить писателя, не умеющего писать по-русски, и пристрастно унижать истинные дарования... Но вот, слава гениальных господ А, Б и В, наконец забывается, благодаря времени и резкой откровенности «прямой критики»; новый талант делается авторитетом: его оригинальные и самобытные создания, полные мысли, сияющие художественною красотою, веющие духом новой, прекрасной жизни, проникают в сознание общества, производят новую школу в искусстве и литературе, так что сами нравственно-сатирические сочинители, волею или неволею, принуждены перечинить на новый лад свои притупившиеся перья и передразнивать форму недоступных им по содержанию творений гения; общественное мнение круто поворачивается в пользу великого поэта, — и вопиющая партия отсталых посредственностей теряется, не знает, что̀ делать, грозит ругательными статьями и не смеет выполнить угрозы, боясь конечного для себя позора... Не знаем, какую роль во всем этом играла «прямая критика» и насколько содействовала она этому процессу общественного сознания; но знаем, что те же люди, которые из порицателей великого поэта сделались жалкими его поклонниками, не любят вспоминать, что такой-то критик, еще при первом появлении поэта, не боясь итти против общественного мнения, не боясь равно раздразнить гусей, равно презирая и насмешки и ненависть, смело и резко сказал о нем то, что̀ теперь говорит о нем большинство и они сами, эти беспамятные люди [90]... Знаем также, что явись опять новое, свежее дарование, первыми своими созданиями обещающее великую будущность, — «прямая критика» также честно разыграет свою ролю, и ту же игру повторят, в отношении к ней и к поэту, и завистливая посредственность, и тугая, медленная в процессах своего сознания толпа... Но знаем при этом еще и то, что «прямота», как и всё истинное и великое, должна быть сама себе целью и в самой себе находить свое удовлетворение и свою лучшую награду...

Всё это — так, взгляд, рассуждения; теперь скажем слова два о некоторых фактах, подавших нам повод к этим рассуждениям и имеющих близкое отношение к автору книги, заглавие которой выставлено в начале этой статьи. Не углубляясь далеко в прошедшее нашей литературы, не упоминая о многих предсказаниях «прямой критики», сделанных давно и теперь сбывшихся, скажем просто, что из ныне существующих журналов только на долю «Отеч. записок» выпала роль «прямой» критики. Давно ли было то время, когда статья о Марлинском * возбудила против нас столько криков, столько неприязненности, как со стороны литературной братии, так и со стороны большинства читающей публики? — И что же? смешно и жалко

* «Отеч. записки» 1840, т. VIII.

видеть, ка́к, с голосу «Отеч. записок», словами и выражениями (не новы, да благо уж готовы!) преследуют теперь бледный призрак падшей славы этого блестящего фразёра — бог знает из каких щелей понаползшие в современную литературу критиканы, бог ведает какие журналы и какие газеты! Большинство публики не только не думает сердиться, но тоже, в свою очередь, повторяет вычитываемые им о Марлинском фразы! Давно ли многие не могли нам простить, что мы видели великого поэта в Лермонтове? Давно ли писали о нас, что мы превозносим его пристрастно, как постоянного вкладчика в наш журнал? — И что же! Мало того, что участие и устремленные на поэта полные изумления и ожидания очи целого общества, при жизни его, и потом общая скорбь образованной и необразованной части читающей публики, при вести о его безвременной кончине, вполне оправдали наши прямые и резкие приговоры о его таланте, — мало того: Лермонтова принуждены были хвалить даже те люди, которых не только критик, но и существования он не подозревал, и которые гораздо лучше и приличнее могли бы почтить его талант своею враждою, чем приязнию... Но эти нападки на наш журнал за Марлинского и Лермонтова ничто в сравнении с нападками за Гоголя...Из существующих теперь журналов «Отеч. записки» *первые* и *одни* сказали и постоянно, со дня своего появления до сей минуты, говорят, что̀ такое Гоголь в русской литературе... Как на величайшую нелепость со стороны нашего журнала, как на самое темное и позорное пятно на нем, указывали разные критиканы, сочинители и литературщики на наше мнение о Гоголе... Если бы мы имели несчастие увидеть гения и великого писателя в каком-нибудь писаке средней руки, предмете общих насмешек и образце бездарности, — и тогда бы не находили этого столь смешным, нелепым, оскорбительным, как мысль о том, что Гоголь — великий талант, гениальный поэт и *первый* писатель современной России... За сравнение его с Пушкиным на нас нападали люди, всеми силами старавшиеся бросать грязью своих литературных воззрений в страдальческую тень первого великого поэта Руси... Они прикидывались, что их оскорбляла одна мысль видеть имя Гоголя подле имени Пушкина; они притворялись глухими, когда им говорили, что сам Пушкин первый понял и оценил талант Гоголя, и что оба поэта были в отношениях, напоминавших собою отношения Гёте и Шиллера... Из всех немногих высоко-превозносимых в «Отеч. записках» поэтов только один Лермонтов находился с их издателем в близких приятельских отношениях и почти исключительно одному ему отдавал свои произведения; так как этого нельзя было поставить в упрек ни издателю, ни его журналу, — то вздумали уверять, что *немногим* (sic!) успехом своим «Отеч. записки» обязаны Лермонтову. Это уверение воспоследовало после многих других уверений в том, что «Отеч. записки» никогда не имели, не имеют и не будут иметь *никакого* успеха... Судя по такому постоянству в мнении об успехе «Отеч. записок», можно думать, что эти люди скоро убедятся в следующей истине: если стихотворения такого поэта, как Лермонтов, не могли не придать собою бо́льшего блеска журналу, то еще не было на Руси (да и нигде) примера, чтоб какой-нибудь жур-

нал держался чьими бы то ни было стихотворениями... При этом,
может быть, вспомнят они, что «Московский вестник», в котором
Пушкин исключительно печатал свои стихотворения, не имел никa-
кого успеха, ни большого, ни малого, потому что в нем, кроме сти-
хов Пушкина, ничего интересного для публики не было... Издатель
«Отеч. записок» всегда сохранит, как лучшее достояние своей жизни,
признательную память о Пушкине, который удостоивал его больше,
чем простого знакомства; но признает себя обязанным отречься от
высокой чести быть приятелем, или, как обыкновенно говорится,
«другом» Пушкина: если он высоко ставит поэтический гений Пуш-
кина, так это по причинам чисто литературным... В его журнале
читатели не раз встречали восторженные похвалы Крылову и Жу-
ковскому: — и это опять по причинам чисто литературным, хотя
издатель и пользуется честью знакомства с обоими лауреатами нашей
литературы, и хотя последний удостоил его журнал помещением
в нем нескольких пьес своих... В «Отеч. записках» читатели не раз
встречали также восторженные похвалы Батюшкову и особенно Гри-
боедову; но этих двух поэтов издатель «Отеч. записок» даже никогда
и не видывал... Что касается до Гоголя, издатель «Отеч. записок»
действительно имел честь быть знаком с ним; но не больше как зна-
ком, — и в то время, как «Отеч. записки» своими отзывами о Гоголе
возбуждали к себе ненависть и навлекали на себя осуждения разных
критиканов, — Гоголь жил в Италии, а возвращаясь на родину,
жил преимущественно в Москве, и ни одной строки его еще не было
в нашем журнале... Что́ же заговорят наши критические рыцари пе-
чального образа, если когда-нибудь увидят в «Отеч. записках» по-
весть Гоголя?.. О, тогда они завопят: «видите ли всё хвалят *своих*!..»

Мы не без умысла разговорились, по поводу поэмы Гоголя,
о таких не прямо-литературных предметах. Что́ делать! наша лите-
ратура еще так молода, общественное мнение так еще не твердо, что
нам должно говорить о многом, о чем уже давно не говорится в ино-
странных литературах, и о чем, есть надежда, скоро совсем переста-
нут говорить и в нашей литературе... Журнал издается не для извест-
ного круга, а для всех; «Отеч. записки» имеют такой обширный круг
читателей, в котором нельзя никак предполагать единства в мнении.
Притом же, иногородная публика, которая издалека смотрит на Пе-
тербург, как на центр литературной деятельности в России, не может
иногда не приходить в смущение от противоречащих журнальных
толков, не зная кому верить, кому не верить: и потому должно да-
вать ей ключ к истине не одними словами, но и фактами. Чего доб-
рого! — может быть, скоро ей начнут превозносить Гоголя те же
самые люди, которые поносили нас за похвалы ему, и которые те-
перь, потерявшись от неслыханного успеха «Мертвых душ», подобно
утопающему, хватаются даже за соломенку для своего спасения от
потопления в волнах Леты, и уверяют, что «Кузьма Петрович Миро-
шев» выше «Мертвых душ»... Чего доброго! — может быть, скоро эти
люди будут упрекать нас в невежестве, безвкусии и пристрастии,
если бы нам когда-нибудь случилось какое-нибудь новое произведе-

ние Гоголя найти неудовлетворительным... Времена переменчивы... Притом же есть люди, которые думают, что то и хорошо, что в ходу...

Но пока для нас еще существует достоверность, что все знают, *кто* первый оценил на Руси Гоголя [91]... Мы знаем, что если б где и случилось публике встретить более или менее подходящее к истине суждение о Гоголе, особенно в тоне и духе «Отеч. записок», публика будет знать источник, откуда вытекло это суждение, и не примет его за новость... Теперь все стали умны, даже люди, которые родились неумны, и каждый сумеет поставить яйцо на стол... После появления «Мертвых душ» много найдется литературных Колумбов, которым легко будет открыть новый великий талант в русской литературе, нового великого писателя русского — Гоголя...

Но не так-то легко было открыть его, когда он был еще действительно новым. Правда, Гоголь, при первом появлении своем, встретил жарких поклонников своему таланту; но их число было слишком мало. Вообще, ни один поэт на Руси не имел такой странной судьбы, как Гоголь: в нем не смели видеть великого писателя даже люди, знавшие наизусть его творения; к его таланту никто не был равнодушен, его или любили восторженно, или ненавидели. И этому есть глубокая причина, которая доказывает скорее жизненность, чем мертвенность нашего общества. Гоголь первый взглянул смело и прямо на русскую действительность, и если к этому присовокупить его глубокий юмор, его бесконечную иронию, то ясно будет, почему ему еще долго не быть понятным, и что обществу легче полюбить его, чем понять... Впрочем, мы коснулись такого предмета, которого нельзя объяснить в рецензии. Скоро будем мы иметь случай поговорить подробно о всей поэтической деятельности Гоголя, как об одном целом, и обозреть все его творения в их постепенном развитии [92]. Теперь же ограничимся выражением в общих чертах своего мнения о достоинстве «Мертвых душ» — этого великого произведения.

Нашей литературе, вследствие ее искусственного начала и неестественного развития, суждено представлять из себя зрелище отрывочных и самых противоречащих явлений. Мы уже не раз говорили, что не верим существованию русской литературы, как выражению народного сознания в слове, исторически развившегося; но видим в ней прекрасное начало великого будущего, ряд отрывочных проблесков, ярких, как молния, широких и размашистых, как русская душа, но не более, как *проблесков*. Всё остальное, из чего слагается вседневная деятельность нашей литературы, имеет мало, или совсем не имеет, отношения к этим проблескам, кроме разве того, какое отношение имеет тень к свету и мрак к блеску. Гоголь начал свое поприще еще при Пушкине и с смертию его замолк, казалось, навсегда. После «Ревизора» он не печатал ничего до половины текущего года. В этот промежуток его молчания, столь печалившего друзей русской литературы и столь радовавшего литературщиков, успела взойти и погаснуть на горизонте русской поэзии яркая звезда таланта Лермонтова. После «Героя нашего времени» только в журналах (читатели знают, в каких) и альманахе Смирдина явилось несколько повестей,

более или менее замечательных; но ни в журналах, ни отдельно не явилось ничего капитального, ничего такого, что̀ составляет вечное приобретение литературы и, как лучи солнечные в фокусе стекла, сосредоточивает в себе общественное сознание, в одно и то же время возбуждая и любовь и ненависть, и восторженные похвалы и ожесточенные порицания, полное удовлетворение и совершенное недовольство, но во всяком случае общее внимание, шум, толки и споры. Какое-то апатическое уныние овладело литературою; торжество посредственности было полное; видя, что никто ей не мешает, она овладела и романом, и повестью, и театром; она выпустила длинную фалангу уродов и недоносков, то передразнивая Марлинского в призраках, то шарлатаня французскою историею и литовскими преданиями, растягивая их на длинные томы скучных россказней; то перебиваясь старою ветошью мнимо-патриотических и мнимо-народных сцен пресловутой старины; то выдавая нам за народность грязь простонародья, за патриотизм сало и галушки, а за юмор и остроумие карикатуры нигде не бывалых идиотов, которые, по воле г. сочинителя, то глупы, то умны, то опять глупы; то пародируя Шекспира и перелагая его драмы на русские нравы; то переводя на русский язык и русскую сцену мусор и щебень с заднего двора немецкой драматической литературы... И вдруг, среди этого торжества мелочности, посредственности, ничтожества, бездарности, среди этих пустоцветов и дождевых пузырей литературных, среди этих ребяческих затей, детских мыслей, ложных чувств, фарисейского патриотизма, приторной народности, — вдруг, словно освежительный блеск молнии среди томительной и тлетворной духоты и засухи, является творение чисто русское, национальное, выхваченное из тайника народной жизни, столько же истинное, сколько и патриотическое, беспощадно сдергивающее покров с действительности и дышащее страстною, нервистою, кровною любовию к плодовитому зерну русской жизни; творение необъятно-художественное по концепции и выполнению, по характерам действующих лиц и подробностям русского быта, — и в то же время глубокое по мысли, социальное, общественное и историческое... В «Мертвых душах» автор сделал такой великий шаг, что всё, доселе им написанное, кажется слабым и бледным в сравнении с ними... Величайшим успехом и шагом вперед считаем мы со стороны автора то, что в «Мертвых душах» везде ощущаемо и, так сказать, осязаемо проступает его субъективность. Здесь мы разумеем не ту субъективность, которая, по своей ограниченности или односторонности, искажает объективную действительность изображаемых поэтом предметов; но ту глубокую, всеобъемлющую и гуманную субъективность, которая в художнике обнаруживает человека с горячим сердцем, симпатичною душою и духовно-личною самостию, — ту субъективность, которая не допускает его с апатическим равнодушием быть чуждым миру, им рисуемому, но заставляет его проводить через свою *душу живу* явления внешнего мира, а через то и в них вдыхать *душу живу*... Это преобладание субъективности, проникая и одушевляя собою всю поэму Гоголя, доходит до высо-

кого лирического пафоса и освежительными волнами охватывает душу читателя даже в отступлениях, как, наприм., там, где он говорит о завидной доле писателя, «который из великого омута ежедневно-вращающихся образов избрал одни немногие исключения; который не изменял ни разу возвышенного строя своей лиры, не ниспускался с вершины своей к бедным, ничтожным своим собратиям и, не касаясь земли, весь повергался в свои далеко-отторгнутые от нее и возвеличенные образы»; или там, где говорит он о грустной судьбе «писателя, дерзнувшего вызвать наружу всё, что ежеминутно перед очами, и чего не зрят равнодушные очи, всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога, и крепкою силою неумолимого резца дерзнувшего выставить их выпукло и ярко на всенародные очи»; или там еще, где он, по случаю встречи Чичикова с пленившею его блондинкою, говорит, что «везде, где бы ни было в жизни, среди ли черствых, шероховато-бедных, неопрятно-плеснеющих, низменных рядов ее, или среди однообразно-хладных и скучно-опрятных сословий высших, везде, хоть раз, встретится на пути человеку явленье, непохожее на всё то, что случалось ему видеть дотоле, которое хоть раз пробудит в нем чувство, непохожее на те, которые суждено ему чувствовать всю жизнь; везде, поперек каким бы то ни было печалям, из которых плетется жизнь наша, весело промчится блистающая радость, как иногда блестящий экипаж с золотою упряжью, картинными конями и сверкающим блеском стекол, вдруг неожиданно промчится мимо какой-нибудь заглохнувшей бедной деревушки, невидавшей ничего, кроме сельской телеги, — и долго мужики стоят, зевая с открытыми ртами, не надевая шапок, хоть давно уже унесся и пропал из виду дивный экипаж»... Таких мест в поэме много — всех не выписать. Но этот пафос субъективности поэта проявляется не в одних таких высоко-лирических отступлениях: он проявляется беспрестанно, даже и среди рассказа о самых прозаических предметах, как, наприм., об известной дорожке, протоленной забубенным русским народом... Его же музыку чует внимательный слух читателя и в восклицаниях, подобных следующему: «Эх, русский народец! не любит умирать своею смертью!»...

Столь же важный шаг вперед со стороны таланта Гоголя видим мы и в том, что в «Мертвых душах» он совершенно отрешился от малороссийского элемента и стал русским национальным поэтом во всем пространстве этого слова. При каждом слове его поэмы, читатель может говорить:

Здесь русский дух, здесь Русью пахнет!

Этот русский дух ощущается и в юморе, и в иронии, и в выражении автора, и в размашистой силе чувств, и в лиризме отступлений, и в пафосе всей поэмы, и в характерах действующих лиц, от Чичикова до Селифана и «подлеца чубарого» включительно,— в Петрушке, носившем с собою свой особенный воздух, и в будочнике, который, при

фонарном света, впросонках, казнил на ногте зверя и снова заснул. Знаем, что чопорное чувство многих читателей оскорбится в печати тем, что̀ так субъективно-свойственно ему в жизни, и назовет сальностями выходки в роде казненного на ногте зверя; но это значит не понять поэмы, основанной на пафосе действительности, ка́к она есть. Изображайте мещанско-филистерскую жизнь немцев, и вы принуждены будете упоминать (в похвалу или насмешку) о педантизме их опрятности, касаясь же жизни русского простонародья, не отличающегося, как известно, излишнею чистоплотностью, значило бы пропустить одну из характеристических черт ее, если б не заметить, что не только в деревнях, днем, сидя у ворот, бабы усердно занимаются казнением зверей у ребятишек, изъявляя им этим свою нежность и заботливость, но и в столицах извощики на биржах и работники на улицах не редко оказывают друг другу подобную услугу, единственно из бескорыстной любви к такому занятию... Мы знаем наперед, что наши сочинители и критиканы не пропустят воспользоваться расположением многих читателей к чопорности и их склонностью находить в себе образованность большого света, выказывая при этом собственное знание приличий высшего общества. Нападая на автора «Мертвых душ» за сальности его поэмы, они с сокрушенным сердцем воскликнут, что и порядочный лакей не станет выражаться, как выражаются у Гоголя благонамеренные и почтенные чиновники... Но мимо их, этих столь посвященных в таинства высшего общества критиканов и сочинителей; пусть их хлопочут о том, чего не смыслят, и стоят за то, чего не видали, и что̀ не хочет их знать...

«Мертвые души» прочтутся всеми, но понравятся разумеется не всем. В числе многих причин есть и та, что «Мертвые души» не соответствуют понятию толпы о романе, как о сказке, где действующие лица полюбили, разлучились, а потом женились и стали богаты и счастливы. Поэмою Гоголя могут вполне насладиться только те, кому доступна мысль и художественное выполнение создания, кому важно содержание, а не «сюжет»; для восхищения всех прочих остаются только места и частности. Сверх того, как всякое глубокое создание, «Мертвые души» не раскрываются вполне с первого чтения даже для людей мыслящих: читая их во второй раз, точно читаешь новое, никогда не виданное произведение. «Мертвые души» требуют изучения. К тому же еще должно повторить, что юмор доступен только глубокому и сильно развитому духу. Толпа не понимает и не любит его. У нас всякий писака так и таращится рисовать бешеные страсти и сильные характеры, списывая их, разумеется, с себя и с своих знакомых. Он считает для себя унижением снизойти до комического и ненавидит его по инстинкту, как мышь кошку. «Комическое» и «юмор» большинство понимает у нас как шутовское, как карикатуру, и мы уверены, что многие не шутя, с лукавою и довольною улыбкою от своей проницательности, будут говорить и писать, что Гоголь в шутку назвал свой роман поэмою... Именно так! Ведь Гоголь большой остряк и шутник, и что за веселый человек, боже мой! Сам бес-

престанно хохочет и других смешит!.. Именно так, вы угадали, умные люди...

Что касается до нас, то, не считая себя вправе говорить печатно о личном характере живого писателя, мы скажем только, что не в шутку назвал Гоголь свой роман «поэмою», и что не комическую поэму разумеет он под нею. Это нам сказал не автор, а его книга. Мы не видим в ней ничего шуточного и смешного; ни в одном слове автора не заметили мы намерения смешить читателя: всё серьезно, спокойно, истинно и глубоко... Не забудьте, что книга эта есть только экспозиция, введение в поэму, что автор обещает еще две такие же большие книги, в которых мы снова встретимся с Чичиковым и увидим новые лица, в которых Русь выразится с другой своей стороны... Нельзя ошибочнее смотреть на «Мертвые души» и грубее понимать их, как видя в них сатиру. Но об этом и о многом другом мы поговорим в своем месте, поподробнее; а теперь пусть скажет что-нибудь сам автор:

«...И опять по обеим сторонам столбового пути пошли вновь писать версты, станционные смотрители, колодцы, обозы, серые деревни с самоварами, бабами и бойким бородатым хозяином, бегущим из постоялого двора с овсом в руке; пешеход в протертых лаптях, плетущийся за 800 верст; городишки, выстроенные живьем с деревянными лавчонками, мучными бочками, лаптями, калачами и прочей мелюзгой; рябые шлагбаумы, чинимые мосты, поля неоглядные и по ту сторону, и по другую; помещичьи рыдваны, солдат верхом на лошади, везущий зеленый ящик с свинцовым горохом и подписью: «такой-то артиллерийской батареи», зеленые, желтые и свеже-разрытые черные полосы, мелькающие по степям; затянутая вдали песня, сосновые верхушки в тумане, пропадающий далече колокольный звон, вороны как мухи и горизонт без конца... Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу: бедна природа в тебе, не развеселят, не испугают взоров дерзкие ее дива, венчанные дерзкими дивами искусства, города с многооконными, высокими дворцами, вросшими в утесы, картинные дерева и плющи, вросшие в домы, в шуме и в вечной пыли водопадов: не опрокинется назад голова посмотреть на громоздящиеся без конца над нею и в вышине каменные глыбы; не блеснут сквозь наброшенные одна на другую темные арки, опутанные виноградными сучьями, плющами и несметными миллионами диких роз, не блеснут сквозь них вдали вечные линии сияющих гор, несущихся в серебряные, ясные небеса. Открыто-пустынно и ровно всё в тебе; как точки, как значки, неприметно торчат среди равнин невысокие твои города; ничто не обольстит и не очарует взора! Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе? Почему слышится и раздается немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря до моря, песня? Что в ней, в этой песне? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце? Какие звуки болезненно лобзают и стремятся в душу и вьются около моего сердца? Русь! Чего же ты хочешь от меня? Какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем всё, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?.. И еще, полный недоумения, неподвижно стою я, а уже главу осенило грозное облако, тяжелое грядущими дождями, и онемела мысль перед твоим пространством. Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему? И грозно объемлет меня могучее пространство, страшною силою отразясь во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!.. (424—427).

... И какой же русский не любит быстрой езды? Его ли душе, стремящейся закружиться, загуляться, сказать иногда: «чорт побери всё!», его ли душе не любить ее? Ее ли не любить, когда в ней слышится что-то восторженно-чудное?

Кажись, неведомая сила подхватила тебя на крыло к себе — и сам летишь, и всё летит: летят версты, летят навстречу купцы на облучках своих кибиток, летит с обеих сторон лес с темными строями елей и сосен, с топорным стуком и вороньим криком, летит вся дорога нивесть куда в пропадающую даль — и что-то страшное заключено в сем быстром мельканьи, где не успевает означиться пропадающий предмет; только небо над головою, да легкие тучи, да продирающийся месяц одни кажутся недвижны. Эх, тройка! птица-тройка! кто тебя выдумал? Знать у бойкого народа ты могла только родиться, в той земле, что не любит шутить, а ровнем-гладнем разметнулась на полсвета, да и ступай считать версты, пока не зарябит тебе в очи. И не хитрый, кажись, дорожный снаряд, не железным схвачен винтом, а на-скоро живьем, с одним топором да долотом снарядил и собрал тебя ярославский расторопный мужик. Не в немецких ботфортах ямщик: борода да рукавицы, и сидит чорт знает на чем; а привстал, да замахнулся, да затянул песню — кони вихрем, спицы в колесах смешались в один гладкий круг, только дрогнула дорога, да вскрикнул в испуге остановившийся пешеход! И вон она понеслась, понеслась, понеслась!.. И вот уже видно вдали, как что-то пылит и сверлит воздух...

Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, всё отстает и остается назади. Остановился, пораженный божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? Что значит это наводящее ужас движение? И что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? Эх, кони, кони, что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах? Чуткое ли ухо горит во всякой вашей жилке? Заслышали с вышины знакомую песню, дружно и разом напрягли медные груди и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху, — и мчится вся вдохновленная богом!..

Русь, куда ж несешься ты, дай ответ? Не дает ответа! Чудным звоном заливается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо всё, что ни есть на земле, и, косясь, постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства.........» (473—475).

Грустно думать, что этот высокий лирический пафос, эти гремящие, поющие дифирамбы блаженствующего в себе национального самосознания, достойные великого русского поэта, будут далеко не для всех доступны, что добродушное невежество от души станет хохотать от того, от чего у другого волосы встанут на голове при священном трепете... А между тем, это так, и иначе быть не может. Высокая, вдохновенная поэма пойдет для большинства за «преуморительную штуку». Найдутся также и патриоты, о которых Гоголь говорит на 468-й стран. своей поэмы, и которые, с свойственною им проницательностию, увидят в «Мертвых душах» злую сатиру, следствие холодности и нелюбви к родному, к отечественному, — они, которым так тепло в нажитых ими потихоньку домах и домиках, а может быть и деревеньках — плодах благонамеренной и усердной службы... Пожалуй, еще закричат и о личностях... Впрочем, это и хорошо с одной стороны: это будет лучшею критическою оценкою поэмы... Что̀ касается до нас, мы, напротив, упрекнули бы автора скорее в излишестве непокоренного спокойно-разумному созерцанию чувства, местами слишком юношески увлекающегося, нежели в недостатке любви и горячности к родному и отечественному... Мы говорим о некоторых, — к счастию немногих, хотя к несчастию и резких, — местах, где автор слишком легко судит о национальности чуждых племен и не слишком скромно предается мечтам о превосходстве славянского племени над ними (стр. 208—430). Мы думаем, что лучше

оставлять всякому свое и, сознавая собственное достоинство, уметь уважать достоинство и в других... Об этом много можно сказать, как и о многом другом, — что мы и сделаем скоро в свое время и в своем месте.

II

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ПОЭМЕ ГОГОЛЯ: ПОХОЖДЕНИЯ ЧИЧИКОВА ИЛИ МЕРТВЫЕ ДУШИ. МОСКВА. 1842. В 8-ю Д. Л. 19 СТР.

Мы ничего не хотели было говорить об этой странной брошюре; но нас побудили к этому следующие в ней строки:

«Мы знаем, многим покажутся странными слова наши; но мы просим в них вникнуть. Что касается до мнения петербургских журналов, очень известно, что они подумают (впрочем исключая может быть «Отеч. зап.», которые хвалят Гоголя); но не о петербургских журналистах говорим мы; напротив, мы о них и не говорим; разве в Петербурге может существовать круг их деятельности!..»

Хоть мы и не имеем никаких причин особенно горячиться за *все* петербургские журналы; но все-таки долг справедливости требует заметить автору брошюры, что круг деятельности некоторых петербургских журналов простирается не только на Петербург, но и на Москву и на все провинции России, куда выписываются они тысячами, и что, наоборот, круг деятельности некоторых московских журналов не простирается даже и на Москву, ибо ни найти их там, ни услышать о них там что-нибудь решительно невозможно. Это факт, против которого не устоит никакое умозрение — ни немецкое, ни московское.

Но и не это обстоятельство заставило нас говорить о том, о чем легко можно было бы умолчать, а снисходительное выключение «Отеч. записок» из опалы, под которую подпали у строгого автора петербургские журналы. Пожалуй — чего доброго! — найдутся люди, которые заключат из этого, что «Отеч. записки» разделяют мнение автора брошюры о Гоголе и о «Мертвых душах»: вот этого-то мы никак не хотели бы, и желание отклонить от себя незаслуженную честь участвовать в ультра-умозрительных московских воззрениях на просто понимаемое нами дело побудило нас взяться за перо. Мысли автора брошюры о Гоголе и его творениях так оригинальны, так отважны, что едва ли кто-нибудь осмелился бы разделить с ним славу их изобретения. Итак, спешим объясниться.

«Перед нами возникает новый характер создания, является оправдание целой сферы поэзии, сферы, давно унижаемой; древний эпос восстает перед нами».

Вот что прежде всего видит автор брошюры в «Мертвых душах»! Дело, видите ли — такого рода: перенесенный из Греции на Запад, древний эпос мелел постепенно и наконец совсем высох, *низойдя* до романов и, наконец, до крайней степени своего унижения — до французской повести... Но Гоголь спас древний эпос — и мир имеет теперь новую «Илиаду», т. е. «Мертвые души» и нового Гомера, т. е. Гоголя!.. Бедный Гоголь!

Не поздоровится от этаких похвал!..

Итак, эпос древний не есть исключительное выражение древнего миросозерцания в древней форме: напротив, он что-то вечное, неподвижно-стоящее, независимо от истории; он может быть и у нас, и мы его имеем — в «Мертвых душах!..»

Итак, эпос не развился исторически в роман, а *снизошел* до романа!.. Поздравляем философское умозрение, плохо знающее фактическую историю!..

Итак, роман есть не эпос нашего времени, в котором выразилось созерцание жизни современного человечества и отразилась сама современная жизнь: нет, роман есть искажение древнего эпоса?.. Уж и современное-то человечество не есть ли — искаженная Греция?.. Именно так!..

Но, увы! как ни ясны умозрительные доводы автора брошюры, а мы, прозаические петербургцы, все-таки остаемся при своих *исторических* убеждениях и думаем, что Гоголь так же похож на Гомера, а «Мертвые души» на «Илиаду», как серое петербургское небо и сосновые рощи петербургских окрестностей на светлое небо и лавровые рощи Эллады. Далее, мы думаем, что Гоголь вышел совсем не из Гомера и не состоит с ним ни в близком, ни в дальнем родстве, — думаем, что он вышел из Вальтера Скотта, из того Вальтера Скотта, который мог явиться сам собою, независимо от Гоголя, но без которого Гоголь никак не мог бы явиться. Во французской повести мы видим не крайнее унижение древнего эпоса, а просто — французскую повесть, выражение, зеркало французской жизни. Мы даже не видим ничего особенно позорного и в немецких повестях, часто отражающих в себе не сферу действительной жизни, а химеры фантазии, испорченной пивом, кнастером и филистерством [93]. Что выражает собою дух всемирно-исторической нации, то не может быть вздором, и та философия, которая называет вздором подобные вещи, сама — вздор, хотя б она была и абсолютная...

Правда, автор брошюры, кажется, и сам смекнул, что он уже слишком занесся, и поспешил заметить, что «Мертвые души» не одно и то же с «Илиадою», ибо-де «само содержание кладет здесь разницу»; но тут же, в выноске, замечает он: «Кто знает, впрочем, как раскроется содержание «Мертвых душ» (стр. 5). На это мы можем отвечать утвердительно, что как бы ни раскрылось оно, какой бы величавый, лирический ход ни приняло оно, вместо юмористического, — все-таки «Илиада» будет сама по себе, а «Мертвые души» будут сами по себе. «Илиада » выразила собою содержание положительное, действительное, общее, мировое и всемирно-историческое, следовательно, вечное и неумирающее: «Мертвые души», равно как и всякая другая русская поэма, пока еще не могут выразить подобного содержания, потому что еще негде его взять, а на «нет» и суда нет. Автор брошюры видит у Гоголя «эпическое созерцание, древнее, истинное, то же, какое у Гомера»: это показывает, что он совершенно не понял пафоса «Мертвых душ» и, обольстившись умозрениями собственного изобретения, навязал поэме Гоголя значение, которого в ней вовсе нет. Напрасно он не вникнул в эти глубоко-знаменательные слова

Гоголя: «И долго еще определено мне чудной властью итти об-руку с моими странными героями, озирать всю громадно-несущуюся жизнь, озирать ее *сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы*» («Мертвые души», стр. 258). В этих немногих словах высказано всё значение, всё содержание поэмы, и намекнуто, почему она названа «поэмою». В смысле *поэмы*, «Мертвые души» диаметрально-противоположны «Илиаде». В «Илиаде» жизнь возведена на апофеозу; в «Мертвых душах» она разлагается и отрицается; пафос «Илиады» есть блаженное упоение, проистекающее от созерцания дивнобожественного зрелища: пафос «Мертвых душ» есть юмор, созерцающий жизнь *сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы*. Что же касается до эпического спокойствия, — оно совсем не исключительное качество поэмы Гоголя: это — общее родовое качество эпоса. Романы Вальтера Скотта и Купера, поэтому, также отличаются эпическим спокойствием.

Нельзя без улыбки читать 9-й страницы брошюры, где автор заставляет Ахилла новой «Илиады», *плутоватого* Чичикова, сливаться с субстанциальною стихиею русской жизни в чем бы вы думали? — в любви к скорой езде!.. Итак, любовь к скорой почтовой езде — вот субстанция русского народа!.. Если так, то конечно почему ж бы *Чичикову* и не быть Ахиллом русской «Илиады», Собакевичу — Аяксом неистовым (особенно во время обеда), Манилову — Александром Парисом, Плюшкину — Нестором, Селифану — Автомедоном, полициймейстеру, отцу и благодетелю города — Агамемноном, а квартальному с приятным румянцем и в лакированных ботфортах — Гермесом?..

В сравнениях, рассеянных по поэме Гоголя, автор брошюры особенно видит сродство его с Гомером. Но это сродство существует также и между Пушкиным и Гомером, — что можно *фактически* доказать ссылками на «Евгения Онегина» и другие поэмы Пушкина... Думаем, что с этой стороны у Гомера довольно наберется родни.

Говоря о полноте жизни, в которой изображает Гоголь свои лица, и которая действительно удивительна, автор брошюры не точно выразился, сказав, будто «Гоголь не лишает лицо, отмеченное мелкостью, низостью, *ни одного* человеческого движения»: надо было сказать — иногда не лишает каких-нибудь человеческих движений, или что-нибудь подобное. А то, чего доброго! окажется, что и дура Коробочка, и буйвол Собакевич не лишены ни одного человеческого чувства и, потому, ничем не хуже любого великого человека. Напрасно также автор брошюры вздумал смотреть с участием на глупую и сентиментальную розмазню Манилова, когда тот идиотски мечтает о том, как он с Чичиковым пьет чай на бельведере, с которого видна Москва, как они с ним приезжают в какое-то общество в хороших каретах, обворожают всех приятностию обращения, и как само высшее начальство, узнавши о такой их дружбе, пожаловало их генералами... Признаемся, мы читали это со смехом и без всякого участия к личности Манилова, может быть, потому именно, что не имеем в себе ничего родственного с такого рода «мечтательными» личностями.

Далее, автор брошюры доказывает, что такой полноты создания, какова у Гоголя, не встретить ни у кого, кроме как у Гомера и Шекспира. «Да» говорит он: «*только* Гомер, Шекспир и Гоголь обладают этою тайною искусства». — А Пушкин?.. Да куда уж тут Пушкину, когда Гоголь заставил (впрочем без всякого с своей стороны желания — мы за это ручаемся) автора брошюры забыть даже о существовании Сервантеса, Данта, Гёте, Шиллера, Байрона, Вальтера Скотта, Купера, Беранже, Жоржа Занда!.. Все они — пас перед Гоголем!.. Куда им до него! Гомер, Шекспир и Гоголь — больше никого мы не хотим знать, что ни говори себе «неблагонамеренные» люди!.. Однако ж, автор брошюры позволяет Гомеру и Шекспиру стоять подле Гоголя только по *акту создания*, а по содержанию он ставит их выше его. «В отношении к акту творчества, в отношении к полноте самого создания — Гомера и Шекспира, *и только* Гомера и Шекспира, ставим мы рядом с Гоголем». Какие счастливцы эти Гомер и Шекспир! И ка́к жаль, что бог не дал им дожить до такого счастия!.. «Мы» говорит автор брошюры: «далеки от того, чтобы унижать колоссальность других поэтов, но, в отношении к акту творчества, *они ниже Гоголя*» (стр. 15). Но говоря далее, автор брошюры жестоко проговаривается, сам того не замечая, и дает нам прекрасное средство его же орудием сдуть построенные им карточные домики фантазёрских умозрений:

«Разве не может быть так например (продолжает автор брошюры): поэт, обладающий полнотою творчества, может создать, положим, цветок, но во всем его совершенстве, во всей свободе его жизни; другой создаст великого человека, взявши бо́льшее содержание, но только пометит его общими чертами; велико будет дело последнего, но оно будет ниже в отношении к той полноте и живости, какую дает поэт, обладающий тайною творчества» (стр. 15).

Во-первых, рассуждая о деле творчества, нечего и говорить о поэтах, *не* обладающих тайною творчества, и заставлять их намечать общими чертами идеалы великих людей; надо великого поэта противопоставлять великому же поэту. В таком случае, мы не обинуясь скажем, что слегка намеченный идеал великого человека будет более великим созданием, нежели во всей полноте и во всей свободе жизни воспроизведенный цветок. Две стороны составляют великого поэта: естественный талант и дух, или содержание. Это-то содержание и должно быть мерилом при сравнении одного поэта с другим. Только содержание делает поэта мировым: — высшая точка, зенит поэтической славы. Прежде, смотря на поэта больше со стороны естественного таланта и желая выразить одним словом высшее его явление, мы думали воспользоваться для этого эпитетом «мирового»; но скоро увидев, что через это смешиваются два различные представления, мы оставили безразличное употребление этого слова. Мировой поэт не может не быть великим поэтом; но великий поэт еще может быть и не мировым поэтом. Здесь не место распространяться об этом предмете: но если вы хотите знать, что такое «мировой» поэт, возьмите Байрона хоть в прозаическом французском переводе и прочтите из него, что вам прежде попадется на глаза. Если вы не падете в тре-

нете пред колоссальностию идей этого странного ученика Руссо, этого глубокого субъективного духа, этого потомка мифических титанов, громоздивших горы на горы и осаждавших Зевеса на его неприступном Олимпе, — тогда не понять вам, что̀ такое «мировой» поэт. Прочтите «Фауста» и «Прометея» Гёте, прочтите трепещущие пафосом любви ко всему человечному создания Шиллера, — и вы устыдитесь, что этих колоссов, идущих в главе всемирно-исторического движения *целого человечества*, поставили вы ниже великого *русского* поэта... Что же касается до вашего сравнения художественно созданного цветка с слегка наброшенным идеалом великого человека, мы укажем вам на пример не из столь великой сферы. «Боярин Орша» Лермонтова — произведение не только слегка начерченное, но даже детское, где большею частию ложны и нравы и костюмы: но просим вас указать нам на что-нибудь и побольше цветка, что̀ могло бы сравниться с этим гениальным очерком. Отчего это? — оттого, что в детском создании Лермонтова веет дух, перед которым потускнеет не одно художественное произведение — цветок ли то, или целый цветник...

«Итак (продолжает автор брошюры), этим сравнением (хотя вообще сравнения объясняют неполно, но чтобы не писать длинной статьи) надеемся мы пояснить наши слова: *в отношении к акту творчества*. Но боже нас сохрани, чтобы миниатюрное сравнение с цветком было в наших глазах мерилом для великих созданий Гоголя: мы хотим только сказать, что он обладает тою же тайною, какою обладали Шекспир и Гомер, и только они... Итак, повторим наши слова, как бы они странны ни казались: только у Гомера и Шекспира можем мы встретить такую полноту созданий, как у Гоголя; только Гомер, Шекспир и Гоголь обладают великою, одною и тою же тайною искусства» (стр. 15—16).

Положим даже, что всё это и так, но вот вопрос: что же во всем этом и чему именно тут радоваться?.. Во-первых, еще совсем не доказанная истина, совсем не аксиома, что Гоголь, по акту творчества, выше, хоть, например, Пушкина и позволяет стоять подле себя только Гомеру и Шекспиру, — и мы очень жалеем, что автор брошюры не взял на себя труда доказать это, а ограничился несколькими фразами, в роде оракульских. Во-вторых, акта творчества еще мало для поэта, чтоб имя его стало на-ряду с именами Гомера и Шекспира... Всё это ужасно сбивается на риторику и фразы, всё это так похоже на игру в эстетические каламбуры. Занятие, конечно, невинное, но и ни к чему не ведущее, кроме профанации именно того, что̀ составляет предмет детского удивления. Где, укажите нам, где веет, в созданиях Гоголя, этот всемирно-исторический дух, это равно общее для всех народов и веков содержание? Скажите нам, что̀ бы сталось с любым созданием Гоголя, если б оно было переведено на французский, немецкий или английский язык? Что̀ интересного (не говоря уже о великом) было бы в нем для француза, немца или англичанина? Где же права Гоголя стоять на-ряду с Гомером, Шекспиром? — Знаете ли, что̀ мы сказали бы на-ушко всем умозрителям: когда развернешь Гомера, Шекспира, Байрона, Гёте или Шиллера, так делается как-то неловко при воспоминании о наших Гомерах,

Шекспирах, Байронах и проч. Вальтером Скоттом тоже шутить нечего: этот человек дал историческое и социальное направление новейшему европейскому искусству.

И, однако ж, мы сами считаем Гоголя великим поэтом, а его «Мертвые души» — великим произведением. Но в первом случае мы разумеем естественный талант, по которому Гоголь, как и Пушкин, действительно напоминают собою величайшие имена всех литератур. В самом деле, нельзя не дивиться его умению оживлять всё, к чему ни прикоснется, в поэтические образы, — его орлиному взгляду, которым он проникает во глубину тех тонких и для простого взгляда недоступных отношений и причин, где только слепая ограниченность видит мелочи и пустяки, не подозревая, что на этих мелочах и пустяках вертится, увы! — целая сфера жизни. Но Гоголь великий русский поэт, не более, «Мертвые души» его — тоже только для России и в России могут иметь бесконечно-великое значение. Такова, пока, судьба всех русских поэтов; такова судьба и Пушкина. Никто не может быть выше века и страны; никакой поэт не усвоит себе содержания, не приготовленного и не выработанного историею. Немногое, слишком немногое из произведений Пушкина может быть передано на иностранные языки, не утратив с формою своего субстанциального достоинства; но из Гоголя — едва ли что-нибудь может быть передано. И, однако ж, мы в Гоголе видим более важное значение для русского общества, чем в Пушкине: ибо Гоголь более поэт социальный, следовательно, более поэт в духе времени; он также менее теряется в разнообразии создаваемых им объектов и более дает чувствовать присутствие своего субъективного духа, который должен быть солнцем, освещающим создания поэта нашего времени. Повторяем: чем выше достоинство Гоголя, как поэта, тем важнее его значение для русского общества, и тем менее может он иметь какое-либо значение вне России. Но это-то самое и составляет его важность, его глубокое значение и его — скажем смело — колоссальное величие для нас, русских. Тут нѐчего и упоминать о Гомере и Шекспире, нѐчего и путать чужих в свои семейные тайны. «Мертвые души» стòят «Илиады», но только для России: для всех же других стран их значение мертво и непонятно.

Было время, когда на Руси никто не хотел верить, чтоб русский ум, русский язык могли на что-нибудь годиться; всякая иностранная дрянь легко шла за гениальность на святой Руси, а свое русское, хотя бы и отличенное высокою даровитостию, презиралось за то только, что оно русское. Время это, слава богу, прошло, и теперь настало другое, когда нам уже нипочем и Гомеры, и Шекспиры, и Байроны, потому что мы успели уже позавестись своими, — мы чужих становим в шеренги, словно солдат, заставляем их маршировать и справа и слева, и взад и вперед, благо бедняжки молчат и повинуются нашему гусиному перу и тряпичной бумаге. Но пора кончиться и этому времени, пора бросить эти ребяческие фразы...

Юность не хочет и знать этого. Чуть взбредет ей в голову какая-нибудь недоконченная мечта — тотчас ее на бумагу, с тем наивным

убеждением, что эта мечта — аксиома, что миру открыта великая истина, которой не хотят признать только невежды и завистники... А там, что? — Кому суждено возмужать, тот потихоньку забудет о том, о чем так громко говорил прежде, или будет сам смеяться над этим, как над грехом юности... Но есть люди, которые или навек остаются детьми, или навек остаются юношами: их убеждение не слабеет; они продолжают высказывать его с прежним простодушием, и новые фантазии, подобные прежним, тянутся у них до гроба длинною вереницею, как мечты у Манилова по отъезде Чичикова... [94]

III

ОБЪЯСНЕНИЕ НА ОБЪЯСНЕНИЕ ПО ПОВОДУ ПОЭМЫ ГОГОЛЯ «МЕРТВЫЕ ДУШИ»

Из множества статей, написанных в последнее время о «Мертвых душах» или по поводу «Мертвых душ», особенно замечательны четыре. Их нельзя не разделить на две половины по-парно. Каждая из двух статей в паре составляет резкий контраст; на каждую можно смотреть, как на крайнюю противоположность другой паре. О первой из них мы упоминали в предъидущей книжке «Отечеств. записок», как о единственной хорошей статье из всех, написанных по поводу поэмы Гоголя. Она напечатана в третьей книжке «Современника» [95]. Это статья умная и дельная сама по себе, безотносительно; но кто-то, вероятно, без всякого умысла, а спроста и невинно, сделал резче ее достоинство и выше ее цену, написав к ней нечто вроде антипода и назвав свое посильное писание *критикою* на «Мертвые души». Смысл этой «критики» находится в обратном отношении к смыслу статьи «Современника». Боже мой, сколько курьёзного в этой «критике»! Довольно сказать, что в ней Селифан назван представителем неиспорченной русской натуры, Ахиллом новой «Илиады», на том основании, что он *а)* приятельски разговаривает с лошадьми и *б)* напивается мертвецки со всяким хорошим, т. е. всегда готовым мертвецки напиться, человеком... По этому можно судить и о прочем, чем так необыкновенно-замечательна «критика», о которой мы говорим... [96]

Другую пару резких противоположностей составляют: статья в «Библиотеке для чтения» и московская брошюрка «Несколько слов о поэме Гоголя: Похождения Чичикова или Мертвые души». — Статья «Биб. для чтения» была неудачным усилием втоптать в грязь великое произведение натянутыми и умышленно-фальшивыми нападками на его, будто бы, безграмотность, грязность и эстетическое ничтожество. Всем известно, что эта статья добилась совсем не тех результатов, о которых хлопотала.

Брошюрка — антипод этой статьи — пошла от противоположной крайности: в ней «Мертвые души» являются вторым творением после «Илиады», а подле Гоголя позволяется становиться только Гомеру и Шекспиру...

Но «Мертвые души» и без всяких претензий становиться на ряду с «Илиадой» имеют великое достоинство: оттого-то они устояли не только против статьи «Биб. для чтения», но — что̀ было гораздо труднее — и против московской брошюры... К поэме Гоголя, стало быть, нельзя не применить этих стихов Пушкина:

Врагов имеет в мире всяк:
Но от друзей спаси нас, боже!
Уж эти мне друзья, друзья!
Об них не даром вспомнил я.

Мы разделили эти четыре статьи на две пары, основываясь на противоположности их достоинств и исходных пунктов: теперь разделим их по тождеству достоинства и взглядов их. По последнему разделению останутся только две статьи, ибо статья «Современника», в таком случае, будет без пары, как статья умная и дельная; статья «Биб. для чтения» тоже будет без пары, как протестация против огромного успеха яркого таланта. Итак, остаются только две статьи: та, в которой Селифан торжественно признан представителем «неиспорченной русской натуры», и московская брошюрка: обе они много имеют между собою общего и родственного [97]. Но об этом после, а сперва заметим, мимоходом, что нам много дают работы и бранные и хвалебные статьи о «Мертвых душах». Так как эти хвалебные статьи больше оскорбляют людей беспристрастных и благомыслящих, то их-то мы и поставляем себе за обязанность преследовать преимущественно перед бранными.

Вследствие этого в 9-й книжке «Отеч. записок» была высказана, прямо и определительно, горькая истина московской брошюре «Несколько слов о поэме Гоголя: Похождения Чичикова или Мертвые души». Это крайне не поправилось автору ее, г. Константину Аксакову, — и вот он, в 9-м № «Москвитянина», напечатал против нас возражение, в котором силится доказать, что будто бы мы умышленно исказили смысл его брошюры и приписали ему такие мнения, которых он не может признать своими. Сто̀ит только перечесть или нашу рецензию, или брошюру г. Константина Аксакова, чтоб убедиться, что мы нисколько не перепначивали дела, но представили его таким, как оно есть, и что от того именно оно и приняло несколько комический характер. Возражение автора брошюры также может служить нашим оправданием, ибо в нем-то и перепначено дело: автор брошюры, заметив неловкость своего положения, прибегнул к обыкновенной, но неловкой литературной увертке, — отперся от части своих мыслей и много наговорил о том, что̀, по его мнению, могло служить ему оправданием, умолчав о немногом, составляющем сущность его брошюры и придавшем ей такой комический характер. Объясняемся не ради г. Константина Аксакова, которого ни брошюра, ни возражение не сто̀ят больших хлопот; но ради важности предмета, подавшего повод к тому и другому. Впрочем, если наше объяснение будет полезно и для г. Константина Аксакова, мы будем этому очень рады, ибо не имеем никаких причин не желать добра ни ему, ни кому другому.

Г. Константин Аксаков начинает свое «Объяснение» тем, что брошюра (ямрек) принадлежит ему, и что в конце ее выставлено его имя, которое, *неизвестно почему*, не упомянуто «Отеч. записками». Признаём справедливость претензии г. Константина Аксакова, и чтоб загладить нашу вину перед ним, касательно умолчания его имени, будем, в этой статье, как можно чаще употреблять его. Впрочем, не желая оставить г. Константина Аксакова в неизвестности о причине умолчания его имени в рецензии, спешим объяснить, что мы не упомянули этого имени по чувству гуманной деликатности, будучи уверены, что имя человека и неудачная статья — не одно и то же, ибо и умный, порядочный человек может написать (и даже напечатать) плохую брошюру. По тому же самому чувству гуманной деликатности, мы не хотели (хотя бы и следовало это сделать по требованию истины) заметить, в нашей рецензии, что брошюра г. Константина Аксакова вся состоит из сухих, абстрактных построений, лишенных всякой жизненности, чуждых всякого непосредственного созерцания, и что, поэтому, в ней нет ни одной яркой мысли, ни одного теплого, задушевного слова, которыми ознаменовываются первые и даже самые неудачные попытки талантливых и пылких молодых людей, и что, потому же, в ее изложении видна какая-то вялость, расплывчивость, апатия, неопределенность и сбивчивость.

Главное обвинение г. Константина Аксакова против нас состоит в том, что будто бы мы заставили его называть «Мертвые души» *Илиадою*, а Гоголя — *Гомером*. Чтоб отстранить от себя нашу улику, он ссылается на свою брошюру и делает из нее выписки; но всё это нисколько не поможет горю. Г. Константин Аксаков действительно не называл «Мертвых душ» *Илиадою*, а Гоголя — *Гомером*: таких слов нет в его брошюре; но он поставил «Мертвые души» на одну доску с «Илиадою», а Гоголя на одну доску с Гомером: вот что̀ правда, то правда! Ибо ка́к же иначе, если не в таком смысле, можно понимать эти слова брошюры (о которых г. Константин Аксаков как будто и забыл, и надо согласиться, что в этом случае, память очень *кстати* изменила ему):

«Так, глубоко значение, являющееся нам в «Мертвых душах» Гоголя! Перед нами возникает новый характер создания, *является оправдание целой сферы поэзии*, сферы давно унижаемой; *древний эпос восстает перед нами*».

Это значит ни больше, ни меньше, как то, что давно унижаемый эпос Гомера вновь воскрешен Гоголем, и что «Мертвые души», *следовательно*, вторая «Илиада»!!.

Еще раз спрашиваем: можно ли иначе понять эти слова г. Константина Аксакова? Он жалуется, что мы, по обыкновению журналистов, имеющих в виду уронить неприятное им произведение, вырывали местами по нескольку строк из его брошюры, прибавляя к ним собственные замечания. Но неужели же мы должны были выписывать всё? Это значило бы украсить наш журнал брошюрою г. Константина Аксакова, на что̀ мы не имели ни права, ни охоты. Итак, мы выписали из брошюры только те строки, в которых заключались

ее основные положения. Так сделаем мы и теперь. После выписанных строк нам надо было бы перепечатать теперь несколько страниц; но это было бы скучно и для нас и для читателей, и потому мы только *перескажем* содержание этих нескольких страниц, непосредственно следующих за выписанными нами строками. Сперва автор брошюры характеризует древний эпос тем, что этот эпос «основан был на глубоком простом созерцании и обнимал собою целый определенный мир во всей неразрывной связи его явлений», что в нем всё на своем месте, всякий предмет переносится в него с его правами, с тайною его жизни и т. п. Всё это и не ново, и во всем этом нет никакой определенности... Потом, автор брошюры говорит, что этот эпос, перенесенный на Запад, всё мелел, мелел, «*снизошел до романов и, наконец, до крайней степени своего унижения, до французской повести*» (*стр. 3*). — «И вдруг, среди этого времени, возникает древний эпос с своею глубиною и простым величием — является поэма Гоголя. Тот же глубокопроникающий и всё видящий эпический взор, то же всеобъемлющее эпическое созерцание». — «В поэме Гоголя является нам тот древний, гомеровский эпос; в ней возникает вновь его важный характер, его достоинство и широкообъемлющий размер (*стр. 4*).

Теперь дело ясно: эпос есть что-то великое; он вполне выразился в созданиях Гомера («Илиаде» и «Одиссее»); но со времен Гомера до Гоголя (до 1842-го года по р. х.) всё мелел и искажался: Гоголь же вновь воскресил его во всей его первобытной красоте и свежести...

Неужели и теперь г. Константин Аксаков отопрется от своих слов, явно написанных им сгоряча и необдуманно (ибо в спокойном состоянии духа таких вещей не говорят) и будет стараться дать им другое значение? Нет, улика налицо, и тут не помогут никакие увертки...

Правда, древне-эллинский эпос, перенесенный на Запад, точно мелел и искажался; но в чем? — в так называемых эпических поэмах — в «Энеиде», «Освобожденном Иерусалиме», «Потерянном Рае», «Мессиаде» и проч.* Все эти поэмы имеют свои неотъемлемые достоинства, но как частности и отдельные места, а не в целом; ибо они не самобытные создания, которым бы современное содержание дало и современную форму, а подражания, явившиеся вследствие школьно-эстетического предания об «Илиаде», предания, где «Илиада» была смешана и отождествена с родом поэзии, к которому она принадлежит. И этот древне-эллинский эпос, перенесенный на Запад, дошел до крайнего своего унижения в «Генриадах», «Россиадах», «Петриадах», «Александроидах», и других «идах», «адах» и «ядах»; сюда же должно отнести и такие уродливые произведения, как «Телемак» Фенелона, «Гонзальв Кордуанский» Флориана, «Кадм и Гармония» и «Полидор, сын Кадма и Гармонии» Хераскова и проч. Если б г. Константин Аксаков это разумел под искажением на Западе древ-

---

* Из этих поэм должно исключить Divina Comedia ⟨«Божественную комедию.— *Ред.*⟩ Данте, как творение самобытное, совершенно в духе католической Европы средних веков.

него эпоса, — мы совершенно с ним согласились бы, потому что это факт, исторический факт, против которого нечего сказать. Но в таком случае, он должен бы был принять за основание, что древне-эллинский эпос и не мог не исказиться, будучи перенесен на Запад, особенно в новейшие времена. Древне-эллинский эпос мог существовать только для древних эллинов, как выражение *их* жизни, *их* содержания в *их* форме. Для мира же нового его нечего было и воскрешать, ибо у мира нового есть своя жизнь, свое содержание и своя форма, следовательно, и свой эпос. И эпос нового мира явился преимущественно в *романе*, которого главное отличие от древне-эллинского эпоса, кроме христианских идругих элементов новейшего мира, составляет еще и *проза жизни*, вошедшая в его содержание и чуждая древне-эллинскому эпосу. И потому роман отнюдь не есть искажение древнего эпоса, но есть эпос новейшего мира, исторически-возникнувший и развившийся из самой жизни и сделавшийся ее зеркалом, как «Илиада» и «Одиссея» были зеркалом древней жизни. Г. Константин Аксаков умолчал о романе, сказав только, и то в выноске, что конечно и роман и повесть имеют-де *свое* значение и *свое* место в истории искусства поэзии; но что пределы статьи его не позволяют ему распространиться о них *(стр. 3)*. Во-первых, эта выноска явно противоречит с текстом, где определительно сказано, что древний эпос, перенесенный на Запад, всё мелел, искажался, *снизошел* до романов и, наконец, *до крайней степени своего унижения*, до французской повести: следовательно, какое же *свое* значение, кроме искажения древнего эпоса, могут иметь роман и повесть в глазах г. Константина Аксакова? И притом, если говорить (особенно такие диковинки и так смело), то уж надо говорить всё и притом определеннее, чтоб не дать себя поймать на недоговорках; или ничего не говорить; или, говоря, не противоречить себе ни в тексте, ни в выносках; или, наконец, *проговорившись*, уметь смолчать. В противном случае, это всё равно, как если б кто-нибудь, сказав так: «Байрон плохой поэт», а в выноске заметив: «впрочем и Байрон имеет *свое* значение, но мне теперь не́когда о нем распространяться», считал бы себя правым и подумал бы, что он всё сказал, и сказал дело, а не пустяки. Г. Константин Аксаков ни одним словом не упомянул в своей брошюре ни о Сервантесе, ни о Вальтере Скотте, ни о Купере, — чем и дал право думать, что он и в них видит исказителей эпоса, восстановленного Гоголем!!!.. В нашей рецензии мы это заметили г. Константину Аксакову, сказав при этом, что Вальтер Скотт есть истинный представитель современного эпоса, т. е. исторического романа, что Вальтер Скотт мог явиться (и явился) без Гоголя, но что Гоголя не было бы без Вальтера Скотта; и, наконец, если Гоголя можно сближать с кем-нибудь, так уж конечно с Вальтером Скоттом, которому он, как и все современные романисты, так много обязан, а не с Гомером, с которым у него нет ничего общего. Но г. Константин Аксаков в своем «Объяснении» промолчал об этом: — изворот очень полезный, для него, разумеется, но по отношению к нам не совсем добросовестный... И это-то самое заставляет нас повторить, что г. Константин Аксаков

считает роман унижением эпоса (ибо у него эпос *нисходит* до романа), а Вальтера Скотта просто ни за что не считает (ибо не удостоивает его и упоминанием — вероятно, из опасения унизить Гоголя каким бы то ни было сближением с таким незначущим писателем, как Вальтер Скотт). Ка́к называются такие умозрения — предоставляем решить читателям...

Итак, роман совершенно уничтожен г. Константином Аксаковым; но современный эпос проявился не в одном романе исключительно: в новейшей поэзии есть особый род эпоса, который не допускает прозы жизни, который схватывает только поэтические, идеальные моменты жизни, и содержание которого составляют глубочайшие миросозерцания и нравственные вопросы современного человечества. Этот род эпоса один удержал за собою имя «поэмы». Таковы все поэмы Байрона, некоторые поэмы Пушкина (в особенности «Цыганы» и «Галуб»), также Лермонтова «Демон», «Мцыри» и «Боярин Орша». Если для г. Константина Аксакова поэмы Пушкина и Лермонтова не составляют факта, то ка́к же не упомянул он ни слова о Байроне? Положим, что Байрон, в сравнении с Гоголем, — ни то, а Чичиковы, Маниловы и Селифаны имеют более всемирно-историческое значение, чем титанические, колоссальные личности британского поэта; но, ничтожный в сравнении с Гоголем, Байрон все-таки должен же иметь хоть какое-нибудь *свое* значение и *свое* место в истории новейшего искусства?.. Почему же г. Константин Аксаков не удостоил упомянуть о Байроне, ну, хоть одним презрительным словом, хоть для того, чтоб уничтожить его во имя «Мертвых душ»? Неужели же, спросят нас, г. Константин Аксаков не шутя и в Байроне видит искажение эпоса? — Должно быть, так: ибо настоящий, истинный эпос, после Гомера, явился только в «Мертвых душах» — отвечаем мы... Да это (опять скажут нам), это просто... нелепость, галиматья!.. Помилуйте, как это можно (отвечаем мы): это умозрения, спекулятивные построения, гегелевская философия — на замоскворецкий лад...

Что между Гоголем и Гомером есть сходство — в этом нет никакого сомнения; но какое сходство? — такое, что тот и другой — поэты; другого нет и быть не может. Однако ж, такое сходство есть не только между Гомером и французским песенником Беранже́, но и между Шекспиром и русским баснописцем Крыловым: всех их делает сходными — *творчество*. Но думать, что в наше время возможен древний эпос — это так же нелепо, как и думать, чтоб в наше время человечество могло вновь сделаться из взрослого человека ребенком; а думать так — значит быть чуждым всякого исторического созерцания и пустые фантазии праздного воображения выдавать за философские истины...

Итак, повторяем: г. Константин Аксаков не называл Гоголя Гомером, а «Мертвые души» — «Илиадою»; он только сказал, что, во-первых, «древний эпос был унижаем на Западе», а мы прибавили (и имели на это право) от себя: — Сервантесом, Вальтером Скоттом, Купером, Байроном; — и что, во-вторых, «в Мертвых душах древний

эпос восстает перед нами»; а мы прибавили от себя (и имели на это право): — *ergo* «Мертвые души» то́ же самое в новом мире, что̀ «Илиада» в древнем, а Гоголь то̀ же самое в истории новейшего искусства, что̀ Гомер в истории древнего искусства.

Спрашиваем всех и каждого: была ли какая-нибудь возможность вывести другое заключение из положений г. Константина Аксакова? или: была ли какая-нибудь возможность не вывести из положений г. Константина Аксакова того заключения, какое мы вывели? — И мы ли виноваты, что заключение это насмешило весь читающий по-русски мир?

Правда, г. Константин Аксаков далее в своей брошюре замечает, что «само содержание кладет разницу между «Илиадою» и «Мертвыми душами»: однако ж, эта оговорка у него не только не поясняет дела, а еще более затемняет его, как противоречие. Г. Константину Аксакову явно хотелось сказать что-то новое, неслыханное миром; и как у него не было ни сил, ни призвания сказать новой великой истины, то он и рассудил сказать великий... как бы это выразить? — ну, хоть *парадокс*... Удивительно ли, что, развивая и доказывая этот парадокс, он наговорил много такого, в чем он сам запутался и над чем другие только добродушно посмеялись?.. В своем «Объяснении» он особенно намекает на то, что «эпическое созерцание Гоголя — древнее, истинное, то же, какое и у Гомера» и что «только у одного Гоголя видим мы это созерцание». Хорошо; да где же доказательства этого? Да нигде — доказательств никаких, кроме уверений г. Константина Аксакова: — бедное и ненадежное ручательство! «Поэма Гоголя (говорит он) представляет вам целую форму жизни, целый мир, где, опять, *как у Гомера*, свободно шумят и блещут воды, восходит солнце, красуется вся природа и живет человек, — мир, являющий нам глубокое целое, глубокое, внутри лежащее содержание *общей жизни*, связующий единым духом все свои явления» (*стр. 4*). Вот все доказательства близкой родственности гомеровского эпоса с гоголевским; но, во-первых, это столько же характеристика гоголевского эпоса, сколько и эпоса Вальтера Скотта, с тою только разницею, что эпос Вальтера Скотта именно заключает в себе «содержание *общей жизни*», тогда как у Гоголя эта «общая жизнь» является только как намек, как задняя мысль, вызываемая *совершенным отсутствием* общечеловеческого в изображаемой им жизни. Против этого нѐчего возразить: это ясно. Помилуйте: *какая общая жизнь* в Чичиковых, Селифанах, Маниловых, Плюшкиных, Собакевичах и во всем честном компанстве, занимающем своею пошлостию внимание читателя в «Мертвых душах»? Где тут Гомер? Какой тут Гомер? Тут просто Гоголь — и больше никого.

Говоря, что у Гоголя эпическое созерцание чисто древнее, истинное, гомеровское, и что Гоголь все-таки совсем не Гомер, а «Мертвые души» нисколько не «Илиада», ибо-де само содержание уже кладет здесь разницу, — г. Константин Аксаков тотчас же прибавляет: «Кто знает, впрочем, как раскроется содержание Мертвых душ»? — Именно так: *кто знает это?* повторяем и мы. Глубоко уважая вели-

кий талант Гоголя, страстно любя его гениальные создания, мы в то же время отвечаем и ручаемся только за то, что́ уже написано им; а насчет того, что́ он еще напишет, мы можем сказать только: *кто знает, впрочем, как*, и пр. Особенно часто повторяем мы про-себя: *кто знает, впрочем, как раскроется содержание «Мертвых душ»?* И на повторение этого вопроса наводят нас следующие слова в поэме Гоголя: «Может быть, в сей же самой повести почуются иные, еще доселе небранные струны, предстанет несметное богатство русского духа, пройдет муж, одаренный божественными доблестями, или русская девица, *какой не сыскать нигде в мире*, со всею дивной красотой женской души, вся из великодушного стремления и самоотвержения. *И мертвыми покажутся пред ними все добродетельные люди других племен, как мертва книга пред живым словом*» («М. Д.» стр. 430). Да, эти слова творца «Мертвых душ» заставили нас часто и часто повторять, в тревожном раздумьи: «кто знает, впрочем, как раскроется содержание «Мертвых душ»?.. Именно, *кто знает?*.. Много, слишком много обещано, так много, что не́где и взять того, чем выполнить обещание, потому что того и нет еще на свете; нам как-то страшно, чтоб первая часть, в которой всё комическое, не осталась истинною трагедиею, а остальные две, где должны проступить трагические элементы, не сделались комическими — по крайней мере, в патетических местах... Впрочем, опять-таки — кто знает... Но кто бы ни знал, вопрос этот, заданный г. Константином Аксаковым, явно показывает, что если он, г. Константин Аксаков, и видит в первой части «Мертвых душ» разницу с «Илиадою», полагаемую уже самим содержанием, — то все-таки крепко надеется, что в двух последних частях «Мертвых душ» и эта разница сама собою уничтожится, и что, *ergo**, «Мертвые души» — «Илиада», а Гоголь — Гомер. Последнего он не сказал, но мы вправе опять вывести это комическое заключение...

Главное доказательство мнимой родственности гоголевского эпоса с гомеровским состоит у г. Константина Аксакова в любви к сравнениям, в обилии и сходстве этих сравнений у Гомера и у Гоголя. Странное и забавное доказательство! Об этом сходстве упоминает и еще другая критика — та самая, в которой мы видим гораздо больше родственности и тождества с брошюркою г. Константина Аксакова, нежели сколько между Гомером и Гоголем; но в той критике находят сходство Гоголя, по отношению к сравнениям, не с одним Гомером, но и с Данте; а мы, с своей стороны, беремся найти его с добрым десятком новейших поэтов. Из одного Пушкина можно выписать тысячу сравнений, так же напоминающих собою сравнения Гомера, как напоминают их сравнения Гоголя. Но вот одно, которое побольше всех гоголевских сравнений напоминает собою гомеровские:

Ни на челе высоком, ни во взорах
Нельзя прочесть его сокрытых дум;
Всё тот же вид, смиренный, величавый.

---

* Следовательно. *Ред.*

Так точно дьяк, в приказе поседелый,
Спокойно зрит на правых и виновных,
Добру и злу внимая равнодушно,
Не ведая ни жалости, ни гнева.

Здесь даже не одно внешнее (как у Гоголя), но и внутреннее сходство с Гомером, заключающееся *в наивной простоте, соединенной с возвышенностью*; однако из этого еще не выходит никакого тождества между Гомером и Пушкиным. Правда, «Борис Годунов» в тысячу раз более, чем «Мертвые души», напоминает собою Гомера, *тоном* многих своих страниц, *тоном наивно-простым и вместе возвышенным*; но на это сходство Пушкин наведен был не особенностью его поэтической натуры, или ее родственностью с Гомером, а сущностью избранной им для своей трагедии эпохи, где самые высокие умы и сильные характеры мыслили и говорили простодушно, или простодушно и возвышенно вместе. Тут есть еще и другая причина: несмотря на свою драматическую форму, «Борис Годунов» Пушкина есть, в сущности, эпическое произведение, а эпос с эпосом всегда имеет бо́льшее или меньшее, ближайшее или отдаленнейшее, сходство, как один и тот же род поэзии. Но это сходство уничтожается в «Мертвых душах» уже тем, что они проникнуты насквозь юмором. Если Гомер сравнивает теснимого в битве троянами Аякса с ослом, — он сравнивает его *простодушно*, без всякого юмора, как сравнил бы его со львом. Для Гомера, как и для всех греков его времени, осел был животное почтенное и не возбуждал, как в нас, смеха одним своим появлением или одним своим именем. У Гоголя же, напротив, сравнение, напр., франтов, увивающихся около красавиц, с мухами, летящими на сахар, всё насквозь проникнуто юмором. Следовательно, всё сходство чисто внешнее, т. е. то, что и у Гомера есть сравнения, и у Гоголя есть сравнения; но этак между Гомером и Гоголем и еще можно найти большое сходство, именно то, что Гомер слагал свои возвышенно-наивные создания на греческом языке, а Гоголь пишет по-русски: известно же всем, что греческий и русский язык происходят от одного корня, кроме уже того, что все языки в мире, несмотря на их различие, основаны на одних и тех же началах разума человеческого...

Не зная, *как, впрочем, раскроется содержание* «Мертвых душ» в двух последних частях, мы еще не понимаем ясно, почему Гоголь назвал «поэмою» свое произведение, и *пока* видим в этом названии тот же юмор, каким растворено и проникнуто насквозь это произведение. Если же сам поэт почитает свое произведение «поэмою», содержание и герой которой есть субстанция русского народа, — то мы не обинуясь скажем, что поэт сделал великую ошибку: ибо, хотя эта «субстанция» глубока, и сильна, и громадна (что̀ уже ярко проблескивает и в комическом определении общественности, в котором она пока проявляется и которое Гоголь так гениально схватывает и воспроизводит в «Мертвых душах»), однако субстанция народа может быть предметом поэмы только в своем разумном определении, когда она есть нечто положительное и действительное, а не гадатель-

ное и предположительное, когда она есть уже прошедшее и настоящее, а не будущее только... В творчестве великая для художника задача — выбирать предмет и содержание для произведения; этот предмет и это содержание всегда должны быть осязательно-определенны; иначе, художественное произведение будет неполно, несовершенно, то, что́ французы называют manqué. И потому великая ошибка для художника писать поэму, которая может быть возможна в будущем.

Итак, чем более рассматриваем дело г. Константина Аксакова, тем более сходство между Гомером и Гоголем становится... как бы сказать? — забавнее и смешнее... Смысл, содержание и форма «Мертвых душ» есть — «созерцание данной сферы жизни сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы». В этом и заключается трагическое значение комического произведения Гоголя, это и выводит его из ряда обыкновенных сатирических сочинений, и этого-то не могут понять ограниченные люди, которые видят в «Мертвых душах» много смешного, *уморительного*, говоря их простонародным жаргоном, но уж местами чересчур-переутрированного. Всякое выстраданное произведение великого таланта имеет глубокое значение,— и мы первые признаем «Мертвые души» Гоголя великим по самому себе произведением в мире искусства, для иностранцев лишенным всякого общего содержания, но для нас тем более важным и драгоценным. Еще не было доселе более важного для русской общественности произведения, — и только один Гоголь может дать нам другое, более важное произведение, а даст ли в самом деле — *кто*, *впрочем*, *знает*, судя по некоторым основным началам воззрения, которые довольно неприятно промелькивают в «Мертвых душах» и относятся к ним, как крапинки и пятнышки к картине великого мастера, — о чем мы поговорим в свое время и подробнее и отчетливее...

Таким образом, если г. Константин Аксаков хочет оправдаться, а не отделаться только от неосторожно высказанных им странностей,— он должен сказать и доказать:

1) Почему древний эпос *снизошел* (след. унизился) до романов, и считает ли он Сервантеса, Вальтера Скотта, Купера, Байрона исказителями эпоса, восстановленного и спасенного Гоголем? Последняя недомолвка очень подозрительна: из нее видно, что г. Константин Аксаков сам испугался своих смелых положений.

2) Почему мы солгали на него, говоря, что из его положений прямо выводится то следствие, что «Мертвые души» — «Илиада», а Гоголь — Гомер нашего времени?

3) Почему во французской повести эпос дошел до своего крайнего унижения?

Но г. Константин Аксаков решился ничего больше не говорить об этом после своего ничего необъяснившего «Объяснения»: и хорошо сделал — больше ему ничего и не остается; он высказал уже всю свою мудрость. Зато нам еще много осталось кое-чего сказать.

Как, кроме частных историй отдельных народов, есть еще история человечества, — точно так, кроме частных историй отдельных лите-

ратур (греческой, латинской, французской и пр.), есть еще история всемирной литературы, предмет которой — развитие человечества в сфере искусства и литературы. Само собою разумеется, что в этой истории должна быть живая, внутренняя связь, что она должна предыдущим объяснить последующее, ибо иначе она будет летописью или перечнем фактов, а не историею. И потому, например, романы шотландца XIX века, Вальтера Скотта, непременно должны быть в какой-нибудь связи с поэмами Гомера. Эта связь именно состоит в том, что романы В. Скотта суть необходимый момент дальнейшего развития эпоса, которого первым моментом развития могут быть поэмы индийские, а последующим моментом — поэмы Гомера. В истории нет скачков[18]. Следовательно, греческий эпос не *низошел* до романов, как мудрствует г. Константин Аксаков, а *развился* в роман: ибо нелепо было бы предполагать, в продолжение трех тысяч лет, пробел в истории всемирной литературы и от Гомера прыгнуть прямо к Гоголю, который, еще, вдобавок, нисколько не принадлежит ко всемирно-историческим поэтам... Вот почему мы *основательно*, а не *наобум*, *исторически*, а не *фантасмагорически* думаем и убеждены, что, например, какой-нибудь *Данте*, в деле эпоса, небольше значит Гоголя, что тут имеет свое значение и Ариост, и что не только Сервантес, Вальтер Скотт, Купер, как художники по преимуществу, но и Свифт, Стерн, Вольтер (философские романы и повести), Руссо («Новая Элоиза») имеют несравненно и неизмеримо высшее значение во всемирно-исторической литературе, чем Гоголь, ибо в них совершилось развитие эпоса и со стороны содержания, и со стороны искусства, и со стороны содержания и искусства вместе. Говорить же, что Гоголь прямо вышел из Гомера или продолжал собою Гомера мимо всех прочих, и старинных и современных поэтов Европы, значит, вместо похвалы, оскорблять его, значит выключать его из исторического развития, выставлять человеком, чуждым современности, чуждым знания всего, что̀ было до него... Что̀ же касается до мысли о какой-то родственности гоголевского эпоса с гомеровским, — мы уже доказали, что эта мысль больше, чем неосновательна. Притом же, если б и так было, надобно б было объяснить, в чем тут заслуга со стороны Гоголя, тем более что автор брошюры говорит об этом таким торжествующим тоном, как будто ставит это в величайшую заслугу Гоголю.

Теперь о крайнем искажении эпоса во французской повести: это еще что̀ за история? Г. Константин Аксаков видит во французской повести — простой анекдот, род шарады, где всё дело в сюжете, т. е. в сплетении и расплетении события (fable): да вольно же ему видеть это, когда этого нет во французской повести *, а есть совсем другое, именно: характеры, дивное, одним только французам сродное искусство рассказа, социальные и нравственные вопросы, вопли и страдания современности?.. Если кто-нибудь зажмурит глаза и ста-

* Исключая, разумеется, плохих повестей, которые есть у всех народов, а иногда бывают и у великих поэтов...

нет доказывать, что нет на свете солнца и света, — что̀ ему на это скажут? — конечно не другое что, как «открой глаза», но если он слеп от природы, — тогда что̀ ему скажут? — вот что: «ты прав, *для тебя* точно нет на свете ни солнца, ни света»... А что, может быть, г. Константин Аксаков не любит французских повестей — его воля, да только публике-то что за дело, что̀ любит и чего не любит г. Константин Аксаков? Французские повести читаются всем просвещенным и образованным миром, во всех пяти частях земного шара, французская повесть есть плод французской литературы, а французская литература имеет всемирно-историческое значение. В одном месте своего «Объяснения» г. Константин Аксаков замечает, в скобках, мимоходом, что в разряд великих писателей Жорж Занд не входит ни безусловно, ни условно, — и думает, что этими словами он решил дело и всё сказал; тогда как он этим сказал только, что он или совсем не читал Жоржа Занда, или читал, да не понял. Здесь не место распространяться о Жорже Занде; скажем только, что Жорж Занд имеет большое значение и во всемирно-исторической литературе, не в одной французской, тогда как Гоголь, при всей неотъемлемой великости его таланта, не имеет *решительно никакого* значения во всемирно-исторической литературе и велик только в одной русской, что, следовательно, имя Жоржа Занда безусловно может входить в реестр имен европейских поэтов, тогда как помещение рядом имен Гоголя, Гомера и Шекспира оскорбляет и приличие и здравый смысл... В последнем, кроме г. Константина Аксакова, никто в мире не усомнится, а насчет первого можно представить сильные доказательства...

В добавок к вопросу о повести, как крайнем унижении эпоса, скажем, что если уж видеть это унижение в повести, то, конечно, скорее в немецкой, чем во французской. Немецкая повесть возникла и выросла на почве отвлечения, аскетизма, антиобщественности; она изображает не общество, а отдельные личности, которых вся жизнь и вся повесть жизни состоит в переливах внутренних ощущений, фантастических и фантазерских грез, и которых всё блаженство заключается не в стремлении к идеалу действительной жизни и достижении его, а в том, чтоб любоваться собственною внутреннею глубокостию и пустою праздною жизнию ощущения, вместо действия [99]. Но и немецкая повесть, как мы это заметили уже и в рецензии, даже как и уклонение от нормы, имеет свое всемирно-историческое значение, объясняемое из национального духа немцев.

Теперь о равенстве Гоголя с Гомером и Шекспиром. Г. Константин Аксаков говорит, будто мы взвели на него небылицу, приписывая ему изобретение равенства Гоголя с Гомером и Шекспиром. Он не отпирается от изобретения этого удивительного равенства, но ставит нам в вину, что мы не заметили *в каком отношении* разумеет он это равенство; а разумеет он его, изволите видеть, в *отношении к акту творчества*. Подлинно, есть за что обвинять нас: понимать г. Константина Аксакова так трудно, тем более, что он, кажется, сам себя не совсем понимает. Брошюра его — это такая смесь несвязанных между собою... не мыслей, а скорее — *недомыслов*, что трудно разо-

брать, что он разумеет тут, и как его понимать! Он говорит, что Гоголь равен Гомеру и Шекспиру по акту творчества, и что в отношении к акту творчества только Гомер, Шекспир и Гоголь — величайшие поэты; и в то же время он, с какою-то наивностию, уверяет, что этим он нисколько не унижает великих европейских поэтов, думая, вероятно, что для Данте, Сервантеса, Вальтера Скотта, Купера, Байрона, Шиллера, Гёте — большая честь стоять в почтительном отдалении от Гоголя, приятельски обнявшегося с Гомером и Шекспиром! Да, милостивый государь, с чего вы взяли, что Гоголь и по акту творчества родной брат Гомеру и Шекспиру, и выше всех других великих европейских поэтов? С чего вы взяли, что вам стоило только выговорить эту, положим из вежливости — мысль, чтоб ее все, подобно вам, нашли непреложною и истинною? Где на это доказательства, где ваши доводы? Ваше убеждение? — да публике-то какое дело до ваших убеждений?.. Употребив оговорку — *по отношению к акту творчества, а не содержанию*, г. Константин Аксаков думает, — что он совершенно оправдался и сделал нас кругом виноватыми... Какая милая наивность, какая буколическая невинность!.. Развивая свою мысль о равенстве Гоголя с Гомером и Шекспиром (по отношению к акту творчества), г. Константин Аксаков говорит: «Мы далеки от того, чтоб унижать колоссальность других поэтов, но в отношении к акту создания *они ниже Гоголя* (sic!..) *. Разве не может быть так например: поэт, обладающий полнотою творчества, может создать, положим, цветок, другой создает великого человека; велико будет дело последнего, но оно будет ниже в отношении к той полноте и живости, какую дает поэт, обладающий тайною творчества» (стр. 15). Хорошо; но зачем брать ложные сравнения, если не затем, чтоб оправдать натяжками ложные мысли? — Не лучше ли было бы сказать так, например: «Поэт, обладающий полнотою творчества, может создать, положим, цветок; другой, обладающий такою же полнотою, создаст великого человека: ничтожно будет дело первого перед делом второго, как ничтожен, в ряду явлений жизни, цветок перед великим человеком»? Как вы думаете об этом, г. Константин Аксаков? Это не совсем выгодно для вашего идолопоклонства, зато ближе к истине — поверьте нам, в этом случае, на-слово, или спросите у здравого смысла — он за нас!.. Но положим, что и так, положим, что вы ставите Гоголя выше колоссальных европейских поэтов только по акту творчества, а не по содержанию; но зачем же вы прибавляете эти слова: «Но боже нас сохрани, чтоб миниатюрное сравнение с цветком было в наших глазах мерилом для великих созданий Гоголя!» Какой смысл этих слов — не этот ли: по акту творчества Гоголь выше всех колоссальных европейских поэтов, кроме Гомера и Шекспира, с которыми он равен, а по содержанию он не уступает им, ergo с Гомером и Шекспиром он равен во всех отношениях, а с другими европейскими поэтами он равен по содержанию и выше их по акту творчества?.. Как вам угодно, а выходит так! Наш вывод из

---

* Так! *Ред*

ваших слов, или ваших противоречий — всё равно, верен... Где ж ваши на вас выдумки, лжи и клеветы?..

Акт творчества действительно великая сила в поэте, как отвлеченная сообразительность в математике: против этого никто не спорит и без ссылок на Über die aestetische Erziehung* Шиллера, которое г. Константин Аксаков советует нам прочесть хоть *во французском переводе*, тонко намекая этим, что он знает по-немецки, как будто бы для всякого другого это решительная невозможность...[100] Без акта творчества нет поэта — это аксиома; но в наше время мерилом величия поэтов принимается не акт творчества, а *идея, общее*... Многие стихотворения Гейне так хороши, что их можно принять за гётевские, но Гейне, несмотря на то, все-таки пигмей перед колоссальным Гёте[101]. В чем же их разница? — в идее, в содержании... «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» по отношению акта творчества действительно не ниже шекспировского «Гамлета»; но несмотря на то, в сравнении с «Гамлетом» повесть Гоголя — абсолютное ничтожество, так, что даже есть что-то смешное в каком бы то ни было сближении этих двух произведений... Право так, г. Константин Аксаков!.. Почти так же комически-забавно и сближение «Мертвых душ» с «Илиадою»... Действительно, Гоголь обладает удивительною полнотою в акте творчества, и эта полнота действительно может служить ручательством, что Гоголь мог бы произвести колоссальные создания и со стороны содержания и, несмотря на то, все-таки мог бы не сравняться ни с Гомером, ни с Шекспиром, ни стать выше других колоссальных европейских поэтов, если б современная русская жизнь могла дать ему необходимое для таких созданий содержание... Мы именно в том-то и видим великость и гениальность Гоголя, что он, своим артистическим инстинктом, верен действительности и лучше хочет ограничиться, впрочем великою, задачею — объектировать современную действительность, внеся свет в мрак ее, чем воспевать на досуге то́, до чего никому, кроме художников и дилетантов, нет никакого дела, или изображать русскую действительность такою, какой она никогда не бывала. *Впрочем, кто знает, как еще раскроется содержание* «Мертвых душ»... Нам обещают мужей и дев неслыханных, каких еще не было в мире и в сравнении с которыми великие немецкие люди (т. е. западные европейцы) окажутся пустейшими людьми... Да; кто знает впрочем... может быть, судя по этим обещаниям, г. Константин Аксаков и дождется скоро оправдания некоторых из своих фантазий... Тогда мы низко ему поклонимся и от души поздравим его... Но до тех пор — повторяем: в том, что художническая деятельность Гоголя верна действительности, мы видим черту гениальности.

Да; велика творческая сила фантазии Гоголя — мы в этом согласны с г. Константином Аксаковым. Но почему она выше творческой силы фантазии великих европейских поэтов — этого мы не понимаем. Мы даже имеем дерзость думать, что непосредственность твор-

---

* Об эстетическом воспитании. *Ред.*

чества у Гоголя имеет свои границы и что она иногда изменяет ему, особенно там, где в нем поэт сталкивается с мыслителем, т. е. где дело преимущественно касается идей... Кстати: ведь эти идеи, кроме огромного таланта, или, пожалуй, и гения, кроме естественной силы непосредственного творчества, требуют эрудиции, интеллектуального развития, основанного на неослабном преследовании быстро несущейся умственной жизни современного мира — именно того, чем так сильны и велики, наприм., Байрон, Шиллер, Гёте,— эти идеи, заклятые враги безвыходно-замкнутой внутри себя жизни, враги умственного аскетизма, который заставляет поэтов закрывать глаза на всё в мире, кроме самих себя... Что непосредственность творчества нередко изменяет Гоголю, или что Гоголь нередко изменяет непосредственности творчества, это ясно доказывается его повестями (еще в «Вечерах на хуторе»), «Вечером накануне Ивана Купала» и «Страшною местью», из которых ложное понятие о народности в искусстве сделало какие-то уродливые произведения, за исключением нескольких превосходных частностей, касающихся до проникнутого юмором изображения действительности. Но особенно это ясно из вполне неудачной повести «Портрет». Она была напечатана в «Арабесках» еще в 1835 году; но, должно быть, чувствуя ее недостатки, Гоголь недавно переделал ее совсем. И что же вышло из этой переделки? Первая часть повести, за немногими исключениями, стала несравненно лучше, именно там, где дело идет об изображении действительности (одна сцена квартального, рассуждающего о картинах Чарткова, сама по себе, отдельно взятая, есть уже гениальный эскиз); но вся остальная половина повести невыносимо дурна и со стороны главной мысли и со стороны подробностей. И что̀ за мысль, напр.: благонамеренный, умный и благородный вельможа, жаркий патриот, деятельный покровитель искусств и наук в отечестве, вдруг ни с того, ни с сего, делается обскурантом, злодеем, гонителем просвещения, — отчего же? Оттого, что взял денег взаймы у страшного ростовщика, у таинственного грека!.. Дело как будто бы в том, что займи этот вельможа у другого кого-нибудь, только бы не у этого грека, он остался бы прежним благородным человеком... Итак, вот от какого фатализма зависит нравственность человека!.. Да помилуйте, такие детские фантасмагории могли пленять и ужасать людей только в невежественные средние века, а для нас они не занимательны и не страшны, просто — смешны и скучны... И потом, что̀ за подробности: на аукционе художник Б. нашел место и время рассказывать историю страшного портрета, и его все заслушались, а портрет между тем пропал... Нет, *такое* исполнение повести не сделало бы особенной чести самому незначительному дарованию. А мысль повести была бы прекрасна, если б поэт понял ее в *современном* духе: в Чарткове он хотел изобразить даровитого художника, погубившего свой талант, а следовательно и самого себя, жадностию к деньгам и обаянием мелкой известности. И выполнение этой мысли должно было быть просто, без фантастических затей, на почве ежедневной действительности: тогда Гоголь,

с своим талантом, создал бы нечто великое. Не нужно было бы приплетать тут и страшного портрета с страшно смотрящими живыми глазами (в котором поэт, кажется, хотел выразить гибельные следствия копирования с натуры, вместо творческого воспроизведения натуры и выразил чересчур затейливо, холодно и сухо-аллегорически); не нужно было бы ни ростовщика, ни аукциона, ни многого, что поэт почел столь нужным, именно оттого, что отдалился от современного взгляда на жизнь и искусство. Это же доказывает и недавно напечатанная в «Москвитянине» статья «Рим», в которой есть удивительно яркие и верные картины действительности, но в которой есть и косые взгляды на Париж и близорукие взгляды на Рим, и — что всего непостижимее в Гоголе — есть фразы, напоминающие своею вычурною изысканностию язык Марлинского. Отчего это? — Думаем, оттого, что при богатстве современного содержания и обыкновенный талант чем дальше, тем больше крепнет, а при одном акте творчества и гений наконец начинает постепенно испускаться... В «Мертвых душах», где Гоголь снова очутился на русской, а не на европейской почве, и в действительной, а не в фантастической сфере, в «Мертвых душах» также есть, по крайней мере, обмолвки против непосредственности творчества, и весьма важные, хотя и весьма немногочисленные: на стр. 261—266 поэт весьма неосновательно заставляет Чичикова расфантазироваться о быте простого русского народа, при рассматривании реестра скупленных им мертвых душ. Правда, это «фантазирование» есть одно из лучших мест поэмы: оно исполнено глубины мысли и силы чувства, бесконечной поэзии и вместе поразительной действительности; но тем менее идет оно к Чичикову, человеку гениальному в смысле плута-приобретателя, но совершенно пустому и ничтожному во всех других отношениях. Здесь поэт явно отдал ему свои собственные благороднейшие и чистейшие слезы, незримые и неведомые миру, свой глубокий, исполненный грустною любовию юмор, и заставил его высказать то̀, что̀ должен был выговорить от своего лица. Равным образом, также мало идут к Чичикову и его размышления о Собакевиче, когда тот писал расписку (стр. 201—202): эти размышления слишком умны, благородны и гуманны; их следовало бы автору сказать от своего лица... Характеристика британца с его сердцеведеньем и мудростию, француза с его недолговечным словом и немца с его умно-худощавым словом (стр. 208) также показывает только то̀, что автор не совсем хорошо знает ни британцев, ни французов, ни немцев, и что незнанию не поможет никакой акт творчества *. И между тем, Гоголь все-таки обладает удивительною

* Всё сказанное о некоторых повестях Гоголя и недостатках в его «Мертвых душах» будет подробно развито в особой статье по поводу выхода четырех томов сочинений Гоголя, которых уже печатается третий том и которые выйдут в Петербурге к декабрю месяцу текущего года. Мы еще в долгу у публики и подробным разбором Пушкина, давно уже нами обещанным. Обещания своего мы не забыли, но всё ждали предположенного издателями трех последних томов сочинений Пушкина — «Дополнения» к изданным уже одиннадцати томам его со-

силою непосредственного творчества (в смысле способности воспроизводить каждый предмет во всей полноте его жизни, со всеми его тончайшими особенностями); только эта сила у него имеет свои границы и иногда изменяет ему (чего *таким образом, как у Гоголя*, не случалось ни с Гомером, ни с Шекспиром, ни с Байроном, ни с Шиллером, ни даже с Пушкиным, и что̀ очень часто, и еще хуже, случалось с Гёте вследствие аскетического и антиобщественного духа этого поэта, с которым все-таки нельзя сметь равнять Гоголя). Но эта удивительная сила непосредственного творчества, которая составляет *пока еще* главную силу, высочайшее достоинство Гоголя, и посредством которой, подобно волшебнику — властелину царства духов, вызывающему послушные на голос его заклинания бесплотные тени,— он — неограниченный властелин царства призрачной действительности[102] — самовластно вызывает перед себя ее представителей, заставляя их обнажить перед ним такие сокровенные изгибы их натур, в которых они не сознались бы самим себе под страхом смертной казни, — эта-то, говорим мы, удивительная сила непосредственного творчества, в свою очередь, много вредит Гоголю. Она, так сказать, *отводит ему глаза* от идей и нравственных вопросов, которыми кипит современность и заставляет его преимущественно устремлять внимание на факты и довольствоваться объективным их изображением. В «Отеч. записках» уже было замечено, что к числу особенных достоинств «Мертвых душ» принадлежит более ощутительное, чем в прежних сочинениях Гоголя, присутствие субъективного начала, а следовательно, и *рефлексии*. Надо желать, чтоб это преобладание рефлексии постепенно в нем усиливалось, хотя бы насчет акта творчества, из которого так хлопочет г. Константин Аксаков. Гегель, в своей эстетике, в особенную заслугу поставляет Шиллеру преобладание, в его произведениях, рефлектирующего элемента, называя это преобладание выражением духа новейшего времени. Советуем г. Константину Аксакову прочесть это место в подлиннике (мы верим его знанию немецкого языка) и поразмыслить о нем. Без способности к непосредственному творчеству нет и быть не может поэта — кто ж этого не знает? но когда человека называют поэтом, то уже необходимо предполагают в нем эту способность, даже не говоря о ней, и обращая внимание на идею, на содержание. Если же эта способность в поэте слишком сильна, то о ней тогда только толкуют и кричат, когда не видят в

чинений. Это дополнение выйдет скоро, и, вероятно, во второй книжке «Отеч. записок» будущего 1843 года читатели наши найдут или исполнение, или начало исполнения нашего обещания касательно разбора сочинений Пушкина. Непосредственно за этим разбором последует разбор всех сочинений Гоголя, от «Вечеров на хуторе» до «Мертвых душ» *включительно*. А за этим разбором последует разбор всех сочинений Лермонтова, которого полное собрание стихотворений скоро должно выйти в свет. Сколько составят статей три эти разбора — три ли статьи только или больше, пока не можем сказать; но все три эти разбора будут написаны в органической связи между собою и составят как бы одно критическое сочинение. Историческая и социальная точка зрения будет положена в основу этих статей. Поговорить будет о чем! [103]

нем глубокого содержания. Говоря о Шекспире, было бы странно восторгаться его умением всё представлять с поразительною верностью и истиною, вместо того, чтоб удивляться *значению и смыслу*, которые его творческий разум дает образам его фантазии. В живописце, конечно, великое достоинство — уменье свободно владеть кистью и повелевать красками, но это уменье еще не составляет великого живописца. Идея, содержание, творческий разум — вот мерило для великих художников.

Г. Константин Аксаков ставит в великую заслугу Гоголю, что у него юмор, выставляя субъект, не уничтожает действительности: да что же бы это был за юмор, если б он уничтожал действительность? стоило ли бы тогда и говорить о нем? Г. Константин Аксаков говорит еще, что такого юмора он не нашел ни у кого, кроме Гоголя: вольно же было не поискать — авось либо и можно было найти. Не говоря уже о Шекспире, например, в романе Сервантеса дон-Кихот и Санчо Пансо нисколько не искажены: это лица живые, действительные; но, боже мой! сколько юмору, и веселого, и грустного, и спокойного, и едкого, в изображении этих лиц! Таких примеров можно найти довольно. Что у Гоголя свой юмор, и что этот юмор составляет главную стихию его таланта, — это другое дело; против этого нельзя спорить.

Г. Константин Аксаков нашел в своей брошюре, что Чичиков сливается с субстанцией русского народа в любви к скорой езде: мы над этим посмеялись в нашей рецензии, и вот он опять упрекает нас в искажении слов его: он, видите, разумел не просто «скорую езду», но езду на телеге и на тройке лошадей. Виноваты — просмотрели, в чем дело; но все-таки субстанции русского народа не видим ни в тройке, ни в телеге. Коляску четвернею все образованные русские лучше любят, чем тряскую телегу, на которой заставляет ездить только необходимость. По железную дорогу даже и необразованные русские, т. е. мужички православные, теперь решительно предпочитают заветной телеге и тройке: доказательство можно каждый день видеть на царскосельской дороге [104]. Иначе и быть не может: свет победит тьму, просвещение победит невежество, образованность победит дикость, а железными дорогами будут побеждены телеги и тройки. Пожалуй, иной субстанцию русского народа запрячет в горшок со щами и кашею, или, вместо белужины, запечет ее в кулебяке... Можно любить тяжелую, грубую, хотя и вкусную русскую кухню, — и однако ж не в ней ощущать себя в лоне русской национальности... Г. Константин Аксаков отсылает нас к страницам «Мертвых душ», где действительно с энтузиазмом описана тройка с телегою: страницы эти мы читали не раз; но они нам ничего не доказали, кроме ухарской, забубенной удали и какой-то беззаботности простого русского народа в деле улучшений... Ссылка на «Мертвые души» еще не доказательство; мы сами глубоко уважаем, горячо любим великий талант Гоголя, но идолопоклонничать ни перед кем не хотим; в наше время идолопоклонство есть ребячество, г. Константин Аксаков!

Мы с вами не ребяты:
Зачем же мнения чужие только святы!

Г. Константин Аксаков опять доказывает, что в Манилове есть своя сторона жизни: да кто ж в этом сомневался, равно как и в том, что и в свинье, которая, роясь в навозе на дворе Коробочки, съела мимоходом цыпленка (стр. 88), есть своя сторона жизни? Она ест и пьет — стало-быть, живет: так можно ли думать, что не живет Манилов, который не только ест и пьет, но еще и курит табак, и не только курит табак, но еще и фантазирует...

Вообще, видно, что сбившись с прямого пути названием «поэмы», которое Гоголь дал своему произведению, г. Константин Аксаков готов находить прекрасными людьми всех изображенных в ней героев... Это, по его мнению, значит понимать юмор Гоголя... Что бы он ни говорил, но из тону и изо всего в его брошюре видно, что он в «Мертвых душах» видит русскую «Илиаду». Это значит понять поэму Гоголя совершенно навыворот. Все эти Маниловы и подобные им забавны только в книге; в действительности же избави боже с ними встречаться,— а не встречаться с ними нельзя, потому что их таки довольно в действительности, следовательно, они представители некоторой ее части. Хороша же «Илиада», героем которой действительность, имеющая таких представителей!.. «Илиаду» может напомнить собою только такая поэма, содержанием которой служит субстанциальная стихия национальной жизни, со всем богатством ее внутреннего содержания, в которой эта жизнь *полагается*, а не *отрицается*... Истинная критика «Мертвых душ» должна состоять не в восторженных криках о Гомере и Шекспире, об акте творчества, о достоинствах Манилова, о неиспорченной русской натуре Селифана, о тройке и телеге: нет, истинная критика должна раскрыть пафос поэмы, который состоит в противоречии общественных форм русской жизни с ее глубоким субстанциальным началом, доселе еще таинственным, доселе еще не открывшимся собственному сознанию и неуловимым ни для какого определения. Потом критика должна войти в основы и причины этих форм, должна решить множество, повидимому простых, но в сущности очень важных вопросов, вроде следующих: Отчего прекрасную блондинку разбранили до слез, когда она даже не понимала, за что ее бранят? Отчего весь губернский город N оказался и хорошо населенным и людным, когда сплетни насчет Чичикова получили свое начало от живого участия «приятной во всех отношениях дамы» и «просто-приятной дамы»? Отчего наружность Чичикова показалась «благонамеренною» губернатору и всем сановникам города N? Что значит слово «благонамеренный» на чиновническом наречии? Отчего автор поэмы необходимою принадлежностию длинной и скучной дороги почитает не только колода (которые бывают на всяких дорогах), но и слякоть, грязь, починки, перебранки кузнецов и всяких дорожных подлецов? Отчего Собакевич приписал Елизавету Воробья? Отчего прокурорский кучер был малый опытный, потому что правил одною рукою, а дру-

тую засунув назад, придерживал ее барина? Отчего сольвычегодские угостили на пиру (а не в лесу, при дороге) устьсысольских на смерть, а сами от них понесли крепкую сдачу на бока, под-микитки, и всё это назвали «пошалить немного»?.. Много таких вопросов можно выставить. Знаем, что большинство почтет их мелочными. Тем-то и велико создание «Мертвые души», что в нем сокрыта и разанатомирована жизнь до мелочей, и мелочам этим придано общее значение. Конечно, какой-нибудь Иван Антонович, кувшинное рыло, очень смешное в книге Гоголя и очень мелкое явление в жизни; но если у вас случится до него дело, так вы и смеяться над ним потеряете охоту, да и мелким его не найдете... Почему он так может показаться важным для вас в жизни — вот вопрос!.. Гоголь гениально (пустяками и мелочами) пояснил тайну, отчего из Чичикова вышел такого рода «приобретатель»; это-то и составляет его поэтическое величие, а не мнимое сходство с Гомерами и Шекспирами...

Г. Константин Аксаков ставит нам в вину, что мы вовсе пропустили следующие строки в его брошюре: «Такие тесные пределы не позволяют нам сказать о многом, развить многое и дать заранее полные объяснения на недоумения и вопросы, могущие возникнуть при чтении нашей статьи. *Но надеемся, что они разрешатся сами собою*». Выписав эти строки, г. Константин Аксаков замечает: «Но у рецензента не было ни недоумений, ни вопросов; он сейчас решительно не понял, в чем дело». Неправда, решительная неправда, г. Константин Аксаков: брошюра ваша возбудила в рецензенте сильное недоумение касательно того, что̀ в ней говорится, возбудила вопрос, как в наше время могут являться в свет подобные фантасмагории праздного воображения и пустого философствования; но он, рецензент, если не тотчас же, то очень скоро понял в чем дело, т. е. понял, что оно заключается только в сильном желании отличиться чем-нибудь необыкновенным в литературе... Итак, надежда г. Константина Аксакова совершенно сбылась: дело его брошюры объяснилось само собою... А что тесные пределы статьи его не позволили ему много развить и заранее ответить на вопросы (которые, видно, чуяло его сердце), — это уже не наша, а его вина: вольно же ему было избирать тесные пределы, вместо обширных...

Остальные пункты «Объяснения» г. Константина Аксакова состоят в следующем:

1. Г. Константин Аксаков мог бы доказать ясно, что «Отеч. записки» жестоко ошибаются, думая, что *пока* еще русский поэт не может быть мировым поэтом; но что он об этом, *конечно*, с петербургскими журналами говорить не будет; и что об этом могут быть написаны целые сочинения, книги, но тоже, *конечно*, уж не для петербургских журналов...

2. Возражение его, г. Константина Аксакова, не полно, однако пространнее, чем он хотел; кто же хочет узнать дело лучше, тот может снова прочесть брошюру, которую он, г. Константин Аксаков, готов (храбрая готовность!..) вновь повторить слово от слова. Затем он оставляет все дальнейшие объяснения, не предполагает, чтоб

«Отеч. записки» стали ему возражать (увы, не сбывшееся предположение!), и во всяком случае отвечать более не будет...

3. «Отеч. записки», несмотря на их несогласия во мнениях с другими петербургскими журналами, в сущности одно и то же с ними...

Бедные петербургские журналы! погибли вы, погибли безвозвратно! Г. Константин Аксаков так глубоко презирает вас, что и говорить с вами не хочет... Великий боже! за что̀ же такая страшная кара на петербургские журналы?.. Разве нельзя было определить менее тяжкого наказания!.. Но, позвольте: кто же он сам, этот страшный, неумолимый, г. Константин Аксаков, одним своим «да» и «нет» решающий все вопросы, на всё и всему изрекающий приговоры? Неужели это тот самый г. Константин Аксаков, который в разных журналах, а в числе их и в «Отеч. записках», напечатал несколько переводов немецких стихотворений, переводов частию довольно порядочных, частию весьма посредственных, а частию и весьма плохих?.. Если так, то невольно спросишь: из какой же тучи этот гром? да полно, из тучи ли еще он?..

Что̀ же до нежелания г. Константина Аксакова возражать далее, оно очень понятно: это ему теперь было бы и трудно, да и негде (разве в брошюрах): ибо какой же московский журнал захочет далее *принимать*, как говорит русская пословица, *в чужом пиру похмелье*?..

Что̀ же, наконец, до тождества «Отеч. записок» с другими петербургскими журналами: г. Константин Аксаков волен находить его. Может быть, он это утверждает и не с досады, а по убеждению... Мы тоже, по глубокому убеждению, видим тождество между его брошюркою и знаменитою «критикою» по поводу «Мертвых душ», в которой Селифан сделан представителем неиспорченной русской натуры...

IV

ПОХОЖДЕНИЯ ЧИЧИКОВА ИЛИ МЕРТВЫЕ ДУШИ. ПОЭМА Н. ГОГОЛЯ. ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ МОСКВА 1846.

Ни время, ни место не позволяют нам входить в подробные объяснения о «*Мертвых душах*», тем более, что это мы непременно сделаем в скором времени, представив читателям «*Современника*», может быть, не одну статью вообще о сочинениях Гоголя и о «*Мертвых душах*» в особенности. Теперь же скажем коротко, что, по нашему крайнему разумению и искреннему, горячему убеждению, «*Мертвые души*» стоят выше всего, что̀ было и есть в русской литературе, ибо в них глубокость живой общественной идеи неразрывно сочеталась с бесконечною художественностию образов, и этот роман, почему-то названный автором поэмою, представляет собою произведение, столько же национальное, сколько и высоко-художественное. В нем есть свои недостатки, важные и неважные. К последним относим мы неправильности в *языке*, который вообще составляет столько же слабую сторону таланта Гоголя, сколько его *слог* (стиль) составляет сильную сто-

рону его таланта. Важные же недостатки романа *«Мертвые души»* находим мы почти везде, где из поэта, из художника силится автор стать каким-то пророком и впадает в несколько надутый и напыщенный лиризм... К счастию, число таких лирических мест незначительно в отношении к объему всего романа, и их можно пропускать при чтении, ничего не теряя от наслаждения, доставляемого самим романом.

Но к несчастию, эти мистико-лирические выходки в *«Мертвых душах»* были не простыми, случайными ошибками со стороны их автора, но зерном, может быть, совершенной утраты его таланта для русской литературы... Всё более и более забывая свое значение художника, принимает он тон глашатая каких-то великих истин, которые, в сущности, отзываются ничем иным, как парадоксами человека, сбившегося с своего настоящего пути ложными теориями и системами, всегда гибельными для искусства и таланта. Так, напр., в прошлом году вдруг появилась статья Гоголя о переводе *«Одиссеи»* Жуковским, до того исполненная парадоксов, высказанных с превыспренними претензиями на пророческий тон, что один бездарный писака нашел себя в состоянии написать по этому поводу статью, грубую и неприличную по тону, но справедливую и основательную в опровержении парадоксов статьи Гоголя. Это опечалило всех друзей и почитателей таланта Гоголя и обрадовало всех врагов его. Но история не кончилась этим. Второе издание *«Мертвых душ»* явилось с предисловием, которое... которое... которое испугало нас еще больше знаменитой в летописях русской литературы статьи об Одиссее... Это предисловие внушает живые опасения за авторскую славу в будущем (в прошедшем она непоколебимо прочна) творца *«Ревизора»* и *«Мертвых душ»*; оно грозит русской литературе новою великою потерею прежде времени... Предисловие это странно само по себе, но его тон... C'est le ton qui fait la musique *, говорят французы... В этом тоне столько неумеренного смирения и самоотрицания, что они невольно заставляют читателя предполагать тут чувства совершенно противоположные...

Кто бы ты ни был, мой читатель, на каком бы месте ни стоял, в каком бы звании ни находился, *почтен* ли ты высшим чином (,) или человек простого сословия, но если тебя вразумил бог грамоте и попалась уже тебе моя книга, я прошу тебя помочь мне.

Вы думаете, это начало предисловия к «Путешествию московского купца Трифона Коробейникова с товарищи во Иерусалим, Египет и Синайской горе, предприятое по особливому соизволению государя царя и великого князя Иоанна Васильевича в 1583 году»? — Нет, ошибаетесь: это начало предисловия ко второму изданию поэмы *«Мертвые души»*... Но далее —

В книге, которая перед тобой, которую, *вероятно*, ты уже прочел ** в ее первом издании, изображен человек, взятый из нашего же государства. Ев-

---

* Это тон, который делает музыку. *Ред.*

** Автор не шутя думает, что его книгу прочли даже люди простого сословия... Уж не думает ли он, что нарочно для нее выучились они грамоте и пустились в литературу?..

дит он по нашей русской земле, встречается с людьми всяких сословий, от *благородных* до *простых*. Взят он больше затем, чтобы показать недостатки и пороки русского человека, а не его достоинства и добродетели, и все люди, которые окружают его, взяты также затем, чтобы показать наши слабости и недостатки; *лучшие люди и характеры будут в других частях*. В книге этой многое описано неверно, не так, как есть и как действительно происходит в русской земле, потому что я не мог узнать всего: мало жизни человека на то, чтобы узнать одному и сотую часть того, что делается в нашей земле. Притом, от моей собственной оплошности, незрелости и поспешности, произошло множество всяких ошибок и промахов, так что на каждой странице есть чтó поправить: *я прошу тебя, читатель поправить меня. Не пренебреги таким делом*. Какого бы ни был ты сам высокого образования и *жизни высокой* (?), и какою бы ничтожною ни показалась в глазах твоих моя книга, каким бы ни показалось тебе мелким делом ее исправлять и писать на нее замечания,— *я прошу тебя это сделать*. А ты, читатель невысокого образования и простого звания, *не считай себя таким невежею* *, чтобы ты не мог меня чему-нибудь поучить, — и пр.

Вследствие всего этого скромный автор наш просит всех и каждого «делать свои заметки сплошь на всю его книгу, не пропуская ни одного листа ее» и «читать ее не иначе, как взявши в руки перо и положивши лист почтовой бумаги», а потом пересылать к нему свои заметки. Итак, мы не можем теперь вообразить себе всех русских людей иначе, как сидящих перед раскрытою книгою «*Мертвых душ*» на коленях, с пером в руке и листом почтовой бумаги на столе — чернилица предполагается сама собою... Особенно люди невысокого образования, *невысокой жизни* и простого сословия должны быть в больших хлопотах: писать не умеют, а надо... Не лучше ли им всем пуститься за границу для личного свидания с автором, — ведь на словах удобнее объясняться, чем на бумаге... Оно, конечно, эта поездка обойдется им дороговато, зато какие же результаты выйдут из этого...

К чему весь этот фарс? — спросите вы, читатели. Отвечаем вам словами одного из героев комедии Гоголя: «Поди ты, спроси иной раз человека, из чего он что-нибудь делает»...

В этом фантастическом предисловии есть весьма утешительное извещение, что «воспоследует издание новое (т. е. новое издание) этой книги, *в другом и лучшем виде*». Боже мой, как вздорожают тогда первые два издания! Ведь до этого второго, «*Мертвые души*» продавались по десяти рублей серебром вместо трех...

---

* Вероятно, автор хотел сказать — *невеждою*. Замечательно, как умеет он ободрять простых людей, чтоб они не пугались его величия...

людей иначе, чтоб ~~и~~ сидящих перед роскош-
ною книгою Мертвых душ [на креслах, в пухлых]
в руке и листом почтовой бумаги не
стоит — чернильница предпочтительнее сама
собою... Особенно люди невысокого образования,
невысокого[1] [illegible] и простого сословия дол-
жны быть в больших хлопотах: пи-
сать не умеют, а надо... Нет, лучше не иметь
вовсе ~~[illegible]~~ переступать за границу для
личных свиданий с авторами — всё на
словах удобнее объясниться, чем на
бумаге... Оно, конечно, ~~[illegible]~~ это не худо объясниться
[illegible], то что такие еще результаты выйдут из этого.

К чему всё это? — спросите вы,
читатели. Ответим вам словами одного
из героев ~~[illegible]~~ комедии Гоголя: ~~[illegible]~~
Поди ты, служи иной раз человеку, из чего
он что-нибудь делает...

В этом ~~[illegible]~~ фантастическом предислови
есть ~~[illegible]~~ весьма утешительное известие,
что «воспоследует издание новое (т. е. новое изда-
ние) этой книги, в другом и лучшем виде».
Боже мой, как выдержать тогда первые
два издания! Ведь до этого второго, Мертвые
Души продаваться по десяти рублей серебром,
вместо трех... В. Б.

---

1) Вероятно, автор хотел сказать — невысокого.
Замечательно, что [illegible] обращает против
людей, что он и [illegible] сю величину...

РУКОПИСЬ БЕЛИНСКОГО. КОНЕЦ РЕЦЕНЗИИ НА 2-е ИЗДАНИЕ «МЕРТВЫХ ДУШ».
ПОДЛИННИК В ПУБЛИЧНОЙ БИБЛИОТЕКЕ ИМЕНИ В. И. ЛЕНИНА
(ВОСПРОИЗВОДИТСЯ ВПЕРВЫЕ)

РЕЧЬ О КРИТИКЕ,

ПРОИЗНЕСЕННАЯ В ТОРЖЕСТВЕННОМ СОБРАНИИ ИМПЕРАТОРСКОГО САНКТПЕТЕРБУРГСКОГО УНИВЕРСИТЕТА, МАРТА 25-ГО ДНЯ 1842 ГОДА, ЭКСТРАОРДИН⟨АРНЫМ⟩ ПРОФЕС⟨СОРОМ⟩, ДОКТОРОМ ФИЛОСОФИИ А. НИКИТЕНКО. САНКТПЕТЕРБУРГ 1842.

Статья I

Дух анализа и исследования — дух нашего времени. Теперь всё подлежит *критике*, даже сама *критика*. Наше время ничего не принимает безусловно, не верит авторитетам, отвергает предание; но оно действует так не в смысле и духе прошедшего века, который, почти до конца своего, умел только разрушать, не умея созидать; напротив, наше время алчет убеждений, томится голодом истины. Оно готово принять всякую живую мысль, преклониться пред всяким живым явлением; но оно не спешит им навстречу, а спокойно ожидает их к себе, без страсти и увлечения. Боясь разочарования, оно боится и очаровываться нáскоро. Как будто враждебно смотрит наш, закаленный в бурях учений и событий век, на всё новое, которое претендует заменить ему неудовлетворяющее его старое; но эта враждебность есть в сущности только благоразумная осторожность, плод тяжелых опытов. Наш век и восхищается как будто холодно; но эта холодность у него не в сердце, а только в манере; она признак не старости, а возмужалости. Скажем более: эта холодность есть сосредоточенность внутреннего восторга, плод самообладания, умеющего видеть всему настоящее место и настоящие границы, равно презирающего и искусственную, на живую нитку смётанную *золотую середину* — этого идола посредственности, и фанатическое увлечение крайностями, этой болезни односторонних умов. И это покажется нам очень естественным, когда вспомним, что последняя половина прошедшего и еще не кончившаяся половина настоящего века могут многие из своих дней назвать веками: так много в продолжение их было испытано и пережито человечеством. Юноша на всё бросается горячо и опромётчиво: ему ничего не стоит пасть на колени, воздеть руки горе и обоготворить то, к чему через минуту он будет или холоден, или враждебен. Муж, искушенный опытом, не скоро поддается увлечению: он сперва хочет исследовать и поверить, он начинает

с сомнения, и если что выдержит его строгое холодное исследование, то́ уже не на миг овладеет его любовию и уважением. Возмужалый человек доволен чувством и не хлопочет, чтоб это чувство замечали другие: он дорожит им для него самого и скорее постарается скрыть его, чем обнаружить. Юноша всё любит для восторга, и восторг давит и рвет грудь ему, если он не сообщит его другим. На наш век много нападок, и весьма справедливых. Действительно, это век какой-то нерешимости, разъединения, индивидуальности, век личных страстей и личных интересов (даже умственных), век перехода, век, которого одна нога уже переступила за порог неведомого будущего, а другая осталась на стороне отжившего прошедшего, и который оборачивается то назад, то вперед, не зная, куда двинуться. Всё это правда; но в то же время правда и то, что этот век уже так опытен, так умен, так много помнит и знает, что не может решиться играть роль паладина средних веков, жить мечтами и ломать копья за неведомую красоту или, подобно дон-Кихоту, уверить себя в несравненной красоте какой-нибудь безобразной Дульсинеи, за неимением в наличности красоты действительно существующей.

Да, прошли безвозвратно блаженные времена той фантастической эпохи человечества, когда чувство и фантазия давали ему ответы на все его вопросы, и когда отвлеченная идеальность составляла блаженство его жизни. Мир возмужал: ему нужен не пестрый калейдоскоп воображения, а микроскоп и телескоп разума, сближающий его с отдаленным, делающий для него видимым невидимое. *Действительность*, — вот лозунг и последнее слово современного мира! Действительность в фактах, в знании, в убеждениях чувства, в заключениях ума, — во всем и везде действительность есть первое и последнее слово нашего века. Он знает, что лучше на карте Африки оставить пустое место, чем заставить вытекать Нигер из облаков или из радуги. И сколько отважных путешественников жертвуют жизнию из географического факта, лишь бы доказать его действительность! Для нашего века открыть песчаную пустыню, действительно существующую, более важное приобретение, чем верить существованию *Эльдорадо*, которого не видали ничьи смертные очи. Он знает, что в песчаной степи, действительно существующей, более видно всемогущество творца и величие природы, чем во всех эльдорадо, существующих только в праздном воображении мечтателей. Нашему веку не нужно шутовских бубенчиков, приятных заблуждений, ребяческих погремушек, отрадных, утешительных лжей. Если бы ложь предстала перед ним в виде юной и прекрасной женщины и с улыбкою манила его в свои роскошные объятия, а истина в виде страшного остова смерти, летящего на гигантском коне с косою в руках: он отвергся бы, с презрением и ненавистию, от обольстительного призрака и бросился бы в мертвящие объятия остова... Ему лучше ощутить себя в действительных объятиях страшной смерти духа, чем схватить в свои руки призрак, долженствующий исчезнуть при первом к нему прикосновении... И это совсем не скептицизм: это, напротив, обожествление истины, которая может быть страшна только для огра-

ниченности индивидуального человека, а сама в себе есть вечная красота и вечное блаженство. Скептицизм отчаивается в истине и не ищет ее; наш век — весь вопрос, весь стремление, весь искание и тоска по истине... Он не боится, что его обманет истина, но боится лжи, которую человеческая ограниченность часто принимает за истину.

И однако ж, человек всегда стремился к познанию истины; следовательно, всегда мыслил, исследовал, поверял. Так; но его исследование не было свободно: оно всегда находилось под влиянием его непосредственного созерцания или зависело от авторитета чувства и заранее принятых начал. Если же когда-нибудь исследование освобождалось от авторитета и предания, то враждебно разрушало полноту непосредственной жизни, не заменяя ее полнотою новой жизни. Так в Греции сначала все явления действительности, фантастически представлявшиеся людям, и объясняемы были фантастически же. Ум явно находился под преобладающим влиянием фантазии и чувства. И эта фантастическая действительность не выдержала разлагающей философии Сократа: она пошатнулась, рухнула и погребла философа под своими развалинами. В фантастические средние века философия была чем-то в роде кабалистики, химия — алхимией, астрономия — астрологией, история — романом, география — волшебною сказкою. В XVI и XVII веках ум начал вступать в права свои, постепенно завоевывая у чувства и фантазии принадлежавшие ему области. В XVIII веке он одержал над ними решительную победу, нанес им последний удар. Но эта победа и показала ему, что один и сам по себе он должен страшиться собственной силы, которая увлекла бы его к исключительности и односторонности. И потому, в XIX веке, разум обнаружил стремление к примирению с чувством и фантазиею; он признал их права, но как подчиненных ему союзников, которые должны действовать под его преобладающим влиянием. И теперь разум во всем ищет самого себя, и только тó признает действительным, в чем находит самого себя. Этим наше время резко отличилось от всех прежних исторических эпох. Разум всё покорил себе, над всем воспреобладал: для него уже ничто не есть более само себе цель, но всё должно от него получать утверждение своей самостоятельности и действительности. Сомнение и скептицизм уже более не враги ему, приводящие его в отчаяние на пути сознания истины, но его орудия, средства, помогающие ему в сознании истины.

Мы сказали, что разум тогда только признает известную истину, учение, или явление, действительными, когда находит в них себя, как содержание в форме. Для этого ему только один путь и одно средство — разъединение идеи от формы, разложение элементов, образующих собою данную истину, или данное явление. И это действие разума отнюдь не отвратительный анатомический процесс, разрушающий прекрасное явление для того, чтоб определить его значение. Разум разрушает явление для того, чтоб оживить его для себя в новой красоте и новой жизни, если он найдет себя в нем. От процесса разлагающего разума умирают только такие явления,

в которых разум не находит ничего своего и объявляет их только эмпирически существующими, но не действительными. Этот процесс и называется «критикою». Многие под критикою разумеют одно осуждение рассматриваемого явления, или отделение в нем хорошего от худого: — самое пошлое понятие о критике! Нельзя ничего ни утверждать, ни отрицать на основании личного произвола, непосредственного чувства или индивидуального убеждения: суд принадлежит разуму, а не лицам, и лица должны судить во имя общечеловеческого разума, а не во имя своей особы. Выражения: «мне нравится, мне не нравится» могут иметь свой вес, когда дело идет о кушанье, винах, рысаках, гончих собаках и т. п.; тут могут быть даже свои авторитеты. Но когда дело идет о явлениях истории, науки, искусства, нравственности,— там всякое *я*, которое судит самовольно и бездоказательно, основываясь только на своем чувстве и мнении, напоминает собою несчастного в доме умалишенных, который, с бумажною короною на голове, величаво и благоуспешно правит своим воображаемым народом, казнит и милует, объявляет войну и заключает мир, благо никто ему не мешает в этом невинном занятии. Критиковать — значит искать и открывать в частном явлении общие законы разума, по которым и через которые оно могло быть, и определять степень живого, органического соотношения частного явления с его идеалом. А так как бывают явления, вполне выражающие общее в частном, идеал в конечном, и бывают явления, только в известной степени выражающие это единство частного с общим, и бывают явления, только претендующие на это единство, в самом же деле совершенно чуждые его; следовательно и критика не только безусловно хулит или только похваливает и побранивает, но иногда ограничивается одною похвалою. У нас, на Руси, особенно, критика получила в глазах массы превратное понятие: критиковать — для многих значит ругать, а критика одно и то же с ругательною статьею. Мало того: критикою называют и сатиру и пасквиль, а в провинции, в средних кругах общества, критикою называют пересуды, сплетни и злоязычие. Понимать таким образом критику всё равно, что правосудие смешивать только с обвинением и карою, забывая об оправдании. Равным образом, критика не ограничивается одним искусством, хотя ее имя и употребляется больше только в отношении к искусству. Критика происходит от греческого слова, означающего «судить»; следовательно, в обширном значении, критика есть то же, что́ «суждение». Поэтому есть критика не только для произведений искусства и литературы, но и критика предметов наук, истории, нравственности и пр. Лютер, напр., был критиком папизма, как Боссюэт был критиком истории, а Вольтер критиком феодальной Европы.

Критика всегда соответственна тем явлениям, о которых судит: поэтому она есть сознание действительности. Так, напр., что такое Буало, Баттё, Лагарп? Отчетливое сознание того, что́ непосредственно (как явление, как действительность) выразилось в произведениях Корнеля, Расина, Мольера, Лафонтена. Здесь не искусство создало критику, и не критика создала искусство; но то и другое вышло из

одного общего духа времени. То и другое — равно сознание эпохи; но критика есть сознание философское, а искусство — сознание непосредственное. Содержание того и другого — одно и то же; разница только в форме. В этом-то обстоятельстве и заключается важность критики, особенно для нашего времени, которое по преимуществу мыслящее и судящее, следовательно, критикующее время. В критике нашего времени, более, чем в чем-нибудь другом, выразился дух времени. Чтó такое само искусство нашего времени? — Суждение, анализ общества; следовательно, критика. Мыслительный элемент теперь слился даже с художественным, — и для нашего времени мертво художественное произведение, если оно изображает жизнь для того только, чтоб изображать жизнь, без всякого могучего субъективного побуждения, имеющего свое начало в преобладающей думе эпохи, если оно не есть вопль страдания или дифирамб восторга, если оно не есть вопрос или ответ на вопрос. Удивляться ли, после этого, что критика есть самовластная царица современного умственного мира? Теперь, вопрос о том, чтó скажут о великом произведении, не менее важен самого великого произведения. Чтó бы и кáк бы ни сказали о нем, — поверьте, это прочтется прежде всего, возбудит страсти, умы, толки. Иначе и быть не может: нам мало наслаждаться — мы хотим знать; без знания для нас нет наслаждения. Тот обманулся бы, кто сказал бы, что такое-то произведение наполнило его восторгом, если он не отдал себе отчета в этом наслаждении, не исследовал его причин. Восторг от непонятого произведения искусства — мучительный восторг. Это теперь выражается не только в отдельных лицах, но и в массах.

В России пока еще существует только критика искусства и литературы. Это обстоятельство придает ей еще бóльший интерес и бóльшую важность. Литературные мнения разносятся у нас скоро и быстро и каждое находит себе последователей. Можно сказать без преувеличения, что пока еще только в искусстве и литературе, а следовательно, в эстетической и литературной критике, выражается интеллектуальное сознание нашего общества. Поэтому нисколько не должно казаться странным, что почтенный профессор, официально избранный быть органом годичного торжества ученого заведения, избрал предметом своей речи — критику. Нельзя было избрать лучшего предмета, вопроса более современного и более близкого к жизни. И нет приятнее зрелища, как то, что у нас наука сближается с жизнию и обществом, перестает быть чем-то в роде элевзинских таинств, отправляемых, вдобавок, на латинском языке, понятном лишь оратору да еще десяти человекам из нескольких сот, присутствующих на торжественном собрании. Не менее приятно и то, когда органами ученого сословия и ученого общества бывают люди, умеющие соединить интерес предмета и основательность, глубокость взглядов с живым, красноречивым изложением. Этим уменьем вполне обладает автор речи, подавшей нам повод к этой статье. Речи г. Никитенко, как и всё, что ни выходит из-под его пера, полны мыслей и отличаются особенною красотою выражения. Каждый имеет

свое убеждение, и потому не каждый безусловно согласится с г. Никитенко во всем, что́ составляет основание или частности его идей; но каждый, даже и не соглашаясь с ними вполне, прочтет их с тем вниманием и уважением, которые могут возбуждаться только мыслями, вызывающими на размышление, поражающими ум. Парадокс или явная ложь не могут возбудить критического спора (ибо критика есть суждение, сравнение явления с его идеалом), но могут возбудить опровержение; критические споры могут возбуждаться только мыслями. Опровергают то, что́ считают ложью; спорят о том, что обе стороны, несмотря на их противоречие, уважают. Опровергающий мнение считает себя безусловно правым; спорящий старается быть правым, но почитает победу столько же возможною и для противной стороны, как и для самого себя. Суд победы предоставляется обществу и времени.

У нас так мало является по части критики (суждения) достойного даже опровержений, не только спора, что мы вдвойне обрадовались речи г. Никитенко: как прекрасному произведению мысли и красноречия, которое обратило бы на себя внимание во всякой литературе,— и как случаю поговорить о деле. Сверх того, предмет речи профессора так близок нашему сердцу, что для нас поговорить о нем, по такому достойному поводу, — истинное наслаждение.

С первых же строк «Речи» поражают читателя и блеск ее изложения и ее живые мотивы, так сказать, животрепещущие интересом современности.

«Мм. гг.! Удостоивая благосклонного участия скромное наше торжество во имя науки, вы конечно вправе требовать от нас не только обнаружения наших ученых убеждений, результатов обычного, долгом возложенного на нас служения истине, но и сочувствия к тем вопросам науки и словесности, которые предлагает сама жизнь всем нам совокупно, как членам живого организма — общества. Университет не может быть чужд ни одного из возвышенных интересов и движений общественных: ибо ему вверено развивать и направлять силы поколения, призванные подвизаться для них. Самое могущественное и самое положительное участие науки в событиях мира совершается, без сомнения, там, где предстоят ей отверстые, свежие умы и откуда несут они ее сокровища прямо в дань истории и великим судьбам народа. Здесь-то слагается тот прекрасный союз вечных всеобщих истин с живыми силами вещей, который одни делает событиями, а в другие вносит свет начал, смысл и законность».

Оратор рассматривает критику только в отношении к искусству, и определяет ее «судом разума над творчеством».

«Но (говорит он) как же разум осмеливается присвоить себе право суда и приговора над августейшею, первоначальною властию мира, совершительницею жизни и судеб ее? Что значат бледные, бескровные и бесплотные понятия перед ярким и звучным могуществом событий! То, что родит только тени, дерзает состязаться с силою, воздвигающею вещи?.. И как заглянуть в недра волкана, или в лицо солнцу, чтоб спросить у них: «Зачем эти неприязненные тревоги веществ, обуздываемых законом тяготения, зачем это сияние?» или сказать им: «Вот этому быть бы так, а тому иначе». Суетны слова там, где нет им другого отзыва, кроме жизни или смерти.

И точно, есть творчество неподвластное суду и приговору разума человеческого: это творчество природы. У нее нет разноречащего смысла в требовании и

решении, нет ни теорий, ни идеалов недостижимых: что есть, то и должно быть, и должно быть так, как есть. Каждая степень развития, каждый момент в явлениях природы содержит в себе без недостатка *всё свое*, всё им подобающее; ничем другим и ничем бо́льшим они уже не могут быть. Цветок раскинулся во всем блеске роскошной красоты, или неожиданно поник юношеским венцом своим пред хладным дыханием севера – закон природы одинаково и окончательно выполнен, там в законном развитии отдельного организма, здесь в законных последствиях превозмогающей силы — и нет другого приговора событию, как: «оно свершилось».

С этим нельзя вполне согласиться, и вот на каком основании: дух, или разум, произведший природу, выше природы, следовательно, может судить ее. Суждение не всегда состоит в том, чтоб произнести приговор судимому предмету, решив: «вот этому быть бы так, а тому иначе», но часто состоит в оправдании предмета так, ка́к он есть, в признании, что он хорош только так, ка́к есть, и другим быть не может. «Что значат бледные, бескровные и бесплотные понятия пред ярким и звучным могуществом событий? То, что́ родит только тени, дерзает состязаться с силою, воздвигающею вещи?..» Так говорит оратор, но сама природа — что же она такое, если не самые эти бледные, бескровные и бесплотные понятия, воплотившиеся в живые образы, — из мира возможности и идеалов перешедшие в мир действительности?.. Понятия родят не тени — тени родит только ложь; весь мир, вся жизнь есть явленный образ этих понятий. И ка́к же разуму не дерзать состязаться с силою, им же самим рожденною? Ка́к духу уступать первенство им живущей и им дышащей материи? Если б разум, судя о природе, т. е. приводя для себя в сознание его же собственные законы, ею выраженные, стал доходить до заключений, что вот это не так, а то могло б быть иначе, — он этим пришел бы в противоречие с самим собою, отрекся бы от самого себя и изрек бы страшный приговор над самим собою. Природа есть нечто мертвое, несуществующее само для себя: только дух человеческий знает, что она есть, что она полна жизни и красоты, что в ней скрыта глубокая мудрость; только дух человеческий знает всё это и блаженствует в своем знании. Зеркало отражает в себе стоящие против него предметы, но не видит их, и для него всё равно, отражать их, или нет; важность и неважность такого вопроса существует только для человека. Умри на земле человечество — и земли больше не будет, хотя бы она и осталась такою или еще и лучшею, чем была при человечестве: ее не будет, потому что некому будет знать, что она есть. Даже нельзя безусловно думать, чтоб дух или разум только видел себя в природе, а не действовал на нее. Разум не скажет: зачем листья растений зелены? им следовало б быть голубыми; зачем дуб высок, а розан низок? и т. п. Он знает, что так должно быть, что действующие силы природы неизменны; он не претендует изменять их; но, сообразуясь с ними и действуя через них же, он изменяет климаты, осушает болота и тундры, утучняет песчаные степи и на те и другие призывает богатство и роскошь растительной природы, велит течь воде там, где ее не было, и каналами *соединяет разъединенные* природою моря, озера и реки; цветок, взлелеянный им, лучше, красивее и благоуханнее цветка дико-растущего, вода и ветер

покорно работают на его машинах, мелют и пилят; пары с быстротою
молнии носят его по суше и по морю; обезоруженные громы минуют
его жилища и здания; он победил и время и пространство; он царь
природы, повелевающий ею в неизменном и предвечном духе соб-
ственных законов. Совсем иное видит оратор в искусстве, чем в при-
роде. С этим опять нельзя безусловно согласиться. Впрочем, дело
может быть понято и так и иначе, смотря по тому, с какой стороны
на него взглянешь. Действительно, каждое произведение природы,
на какой бы ступени ее ни стояло оно, совершенно в отношении к са-
мому себе, тогда как произведения искусства, часто самые совершен-
нейшие, заключают в себе какую-то примесь временного и случай-
ного, что̀ теряет свое достоинство в глазах потомства. Но это означает
скорее превосходство, чем низшую степень искусства в отношении
к природе: это значит, что искусство развивается свободно, а при-
рода неподвижно заключена в математические законы своего суще-
ствования. Свободное может ошибаться, несвободное никогда не оши-
бается; и потому, животные чужды заблуждений, ошибок и пороков,
которым подвержен человек. Притом же, преходящее в созданиях
искусства есть ошибка не творящего духа художника, а времени,
в которое он действовал. То, что́ мы отвергаем в таких произведениях,
отвергаем не как ошибку искусства, но как утратившее свою силу
начало, бывшее некогда истинным; следовательно, отвергаем форму
не за форму, а за ее содержание. Сознательное творчество не может
не быть выше бессознательного. И если в природе явилась мудрость
божия, то разве не она же является и в действиях *разумной* воли
человека, и разве человек творит великое от себя и собою, а не бо-
гом, и через бога?.. Только в неразумных действиях своей воли
личность человеческая является самостоятельною и отпавшею от бо-
жественного источника, в котором ее жизнь и сила; но тогда-то она и
является ничтожною, случайною, бессильною и униженною.

«Творчество человеческое есть только беспрерывно повторяемое
покушение осуществить бесконечную идею изящества — идею пол-
ноты и совершенства жизни», говорит оратор. Определение справед-
ливое, но, смеем думать, не совсем полное и удовлетворительное.
Во-первых, идеи «полноты и совершенства жизни» не должны быть
смешиваемы с идеею «изящества» и «красоты», особенно если эта
«полнота и совершенство жизни» не определены ничем, даже эпите-
том. Во-вторых, изящество и красота еще не всё в искусстве. Мы сами
были некогда жаркими последователями идеи красоты, как не только
единого и самостоятельного элемента, но и единой цели искусства.
С этого всегда начинается процесс постижения искусства, и красота
для красоты, самоцельность искусства бывает всегда первым момен-
том этого процесса. Миновать этот момент — значит никогда не по-
нять искусства. Остаться при этом моменте — значит односторонно
понять искусство. Всё живое движется и развивается; понятие об
искусстве не алгебраическая формула, всегда мертво-неподвижная.
Заключая в себе много сторон, оно требует развития во времени ка-
ждой из них, прежде, чем дастся в своей полноте и целостности. По-

двинуться вперед в сознании, от низшей его ступени перейти к высшей,— не значит изменять своим убеждениям. Убеждение должно быть дорого потому только, что оно *истинно*, а совсем не потому, что оно *наше*. Как скоро убеждение человека перестало быть в его разумении *истинным*, он уже не должен называть его *своим*: иначе он принесет истину в жертву пустому, ничтожному самолюбию и будет называть «своим» ложь. Людей последнего разряда довольно на белом свете; одни заставляют себя насильно верить тому, чему верили прежде свободно и чему теперь уже им не верится. Они думают унизиться, отказавшись от одного убеждения в пользу другого, забывая, что это другое есть истина, и что истина выше человека. Другое дело переходить от убеждения к убеждению вследствие внешних расчетов, эгоистических побуждений: это низко и подло... [105]

Что красота есть необходимое условие искусства, что без красоты нет и не может быть искусства — это аксиома. Но с одною красотою искусство еще недалеко уйдет, особенно в наше время. Красота есть необходимое условие всякого чувственного проявления идеи. Это мы видим в природе, в которой всё прекрасно, исключая только те уродливые явления, которые сама природа оставила недоконченными и спрятала их во мраке земли и воды (моллюски, черви, инфузории и т. п.)[106]. Но нам мало красоты эмпирической действительности: любуясь ею, мы все-таки требуем другой красоты, и отказываем в названии искусства самому точному копированию природы, самой удачной подделке под ее произведения. Мы называем это ремеслом. Какая же та красота, которой жаждет наш дух, не удовлетворяющийся красотою природы, и которой мы требуем от искусства? Красота мира *идеального*, мира бесплотного, мира разума, где от-века заключены все прототипы живых образов, откуда исходит всё реально существенное. Следовательно, красота есть дщерь разума, как Афродита — дщерь Зевеса. Но у греков, несмотря на это подчинение красоты разуму, красота более, чем у какого-нибудь другого народа, имела самостоятельное, абсолютное значение. Они всё созерцали под преобладающим влиянием красоты, и у них было искусство, по преимуществу имевшее целью красоту — ваяние. Впрочем, и сами греки отделяли красоту от других сторон бытия и обожествили ее только в идеальном образе Афродиты. Красота Зевса есть красота царственного величия миродержавного разума; красота других богов также выражает и еще какую-нибудь идею, кроме красоты. Что́ же касается до их поэзии, в ее прекрасных образах выражалось целое содержание эллинской жизни, куда входила и религия, и нравственность, и наука, и мудрость, и история, и политика, и общественность. Красота безусловная, абсолютная, красота как красота, выражалась только в Афродите, которую вполне могло выражать только ваяние. Следовательно, даже и о греческом искусстве нельзя сказать безусловно, чтоб целью его было одно воплощение изящества. Содержание каждой греческой трагедии есть нравственный вопрос, эстетически-решаемый.

Христианство нанесло решительный удар безусловному обожанию красоты, как красоты. Красота мадонны есть красота нравственного мира, красота девственной чистоты и материнской любви; ее могла выразить только живопись, но уж никаким образом не могла выразить бедная скульптура. Конечно, какое нравственное выражение ни придайте дурному лицу, оно от этого все-таки не будет прекрасным лицом, и потому красота греческая вошла и в новое искусство, но уже как элемент, подчиненный другому высшему началу, следовательно, она стала уже скорее средством, чем целью искусства. Только здесь слово «средство» не должно понимать, как что-то внешнее искусству, но как единую, ему присущую форму проявления, без которой искусство невозможно. С другой стороны, искусство без разумного содержания, имеющего исторический смысл, как выражение современного сознания, может удовлетворять разве только записных любителей художественности по старому преданию. Наш век особенно враждебен такому направлению искусства. Он решительно отрицает искусство для искусства, красоту для красоты. И тот бы жестоко обманулся, кто думал бы видеть в представителях новейшего искусства какую-то отдельную касту артистов, основавших себе свой собственный фантастический мир, среди современной им действительности. Вальтер Скотт, своими романами, решил задачу связи исторической жизни с частною. Он живописец средних веков, равно как и всех эпох, которые он изображал; он вводит нас в тайники их семейной, домашней жизни. Он столько же романист и поэт, сколько и историк. Поэтому неудивительно, что исторический критик, Гизо, не написавший не только ни одного романа — даже ни одной повести, с признательностию ученика называет Вальтера Скотта своим учителем. Дать историческое направление искусству XIX века — значило гениально угадать тайну современной жизни. Байрон, Шиллер и Гёте — это философы и критики в поэтической форме. О них всего менее можно сказать, что они поэты, и больше ничего. Правда, Гёте, вследствие своей уже слишком немецкой натуры и аскетического образа воззрения на мир [107], Гёте еще мог бы подходить под идеал поэта, который поет, как птица, для себя, не требуя ничьего внимания (лишь печатает свои песнопения для людей); но и он не мог не заплатить дани духу времени: его «Вертер» есть не что иное, как вопль эпохи; в его «Фаусте» заключены все нравственные вопросы, какие только могут возникнуть в груди внутреннего человека нашего времени; его «Прометей» дышит пробуждающим духом века; многие из его мелких лирических пьес суть не что иное, как выражение философских идей. Из великих поэтов современности Купер более других держится в чисто художественной сфере, потому только, что гражданственность его юного отечества еще не выработала из себя элементов для современной поэзии. Впрочем, как *живой* человек, а не *птица*, поющая для себя, Купер взял возможно-полную дань с жизни Северо-Американских Штатов: содержание «Шпиона» составляет борьба его отечества за независимость; в «Американских пуританах», в «Эва Эффингем» и других романах,

он касается разных сторон невыформировавшейся гражданственности страны будущего.

Дух нашего времени таков, что величайшая творческая сила может только изумить на время, если она ограничится «птичьим пением» [168], создаст себе свой мир, не имеющий ничего общего с историческою и философическою действительностию современности, если она вообразит, что земля недостойна ее, что ее место на облаках, что мирские страдания и надежды не должны смущать ее таинственных ясновидений и поэтических созерцаний. Произведения такой творческой силы, ка́к бы ни громадна была она, не войдут в жизнь, не возбудят восторга и сочувствия ни в современниках, ни в потомстве. Возьмем, для подтверждения этой истины, современную французскую литературу. Виктор Гюго, Бальзак, Дюма́, Жанен, Сю, де-Виньи, конечно, не громадные таланты, особенно пятеро последних; но всё же это люди замечательно даровитые [169]. И что́ же? — они не успели еще и состариться, как их слава, занимавшая всю читающую Европу, умерла уже. Первый еще пользуется старинною славою, не прибавляя к ее увядающим лаврам ни одного свежего лепестка; а другие стали во Франции то же самое, что у нас теперь иные нравоописательные и нравственно-сатирические сочинители: — горе-богатыри, модели для карикатур, мишень для насмешек критики. Отчего же эти французские литераторы так скоро выписались? — Оттого, что с одним естественным талантом недалеко уйдешь: талант имеет нужду в разумном содержании, как огонь в масле, для того, чтоб не погаснуть. А эти люди или сами не знали, что́ пели и из чего хлопотали, за отсутствием всяких живых интересов, или с добродушною искренностию — результатом бессознательности и мелкости их натур, выдавали пороки современного общества за добродетели, заблуждения — за мудрость и гордились тем, что это прекрасное общество нашло в них достойных выразителей. После них явились другие, даровитые люди — Сулье́, Бернар, и пр. Но что́ же? — читая повесть, написанную тем или другим из этих новых гениев, вы удивляетесь необыкновенному таланту рассказа, мастерской рисовке характеров, живости положения; читаете ее с наслаждением, и — забываете завтра же, как кушанье, о котором помнят только тогда, когда едят его. Отчего это? — Оттого, что у этих людей нет ни взгляда на жизнь, ни кровных убеждений, составляющих верование души и сердца, ни доктрины, ни начал; оттого, что они пишут для того только, чтоб писать, как птицы поют для того, чтоб только петь. В них нет ни любви, ни ненависти, ни сочувствия, ни вражды к обществу, с которым они связаны только внешними узами, а не духовным родством, основанным на пафосе к идее века и общества. Общество, в свою очередь, смотрит на них, как на своих потешников и забавников, не любя, не ненавидя, не уважая и не презирая их; оно кричит о них, пока они для него новы, и тотчас же забывает, как скоро они наскучат ему и как скоро явятся другие потешники и забавники с новыми выдумками и фокус-покусами. Не такое зрелище представляет собою гениальная женщина, известная под именем

Жоржа-Занда. Это, бесспорно, первая поэтическая слава современного мира. Каковы бы ни были ее начала, с ними можно не соглашаться, их можно не разделять, их можно находить ложными; но ее самой нельзя не уважать, как человека, для которого убеждение есть верование души и сердца. Оттого многие из ее произведений глубоко западают в душу и никогда не изглаживаются из ума и памяти. Оттого талант ее не слабеет ни в силе, ни в деятельности, но крепнет и растет. И — что́ еще более доказывает истину нашего убеждения — все *такие* таланты замечательны еще и как характеры нравственные, энергические, которых жизнь так же безукоризненна, ка́к глубоки и светлы их создания, трепещущие симпатиею к человечеству, любовию к истине. И это очень естественно: только птица поет оттого, что ей поется, не сочувствуя ни горю, ни радости своего птичьего племени... И ка́к горько думать, что и между людьми, при рождении помазанными свыше елеем вдохновения, есть «птицы»: они счастливы, если им поется, они выше человечества, выше своих страждущих братий, тщетно обращающих к ним полные мольбы и ожидания очи[110]; они живут в себе, они в душе своей умеют находить радости и утешения и этот опоэтизированный эгоизм называют жизнью в непреходящем и вечном, чуждом мелкой современности...

Из всего сказанного следует, что искусство подчинено, как и всё живое и абсолютное, процессу исторического развития, и что искусство нашего времени есть выражение, осуществление в изящных о́бразах современного сознания, современной думы о значении и цели жизни, о путях человечества, о вечных истинах бытия...

Переходя собственно к критике, как к главному предмету речи, красноречивый оратор делит критику на три разряда: на *личную*, *аналитическую* и *философскую*, или по преимуществу *художественную*.

Нам кажется, что личная критика, судя по тому значению, какое ей дает автор, есть не род и не вид, а злоупотребление критики. Личную критику можно разделить на два рода — *искреннюю* и *пристрастную*. Первая иногда заслуживает внимания. Она принадлежит тем критикам, которые, не зная ни о современном состоянии теории изящного, ни об отношении искусства к обществу, всё выводят из себя, опираясь на собственных воззрениях и собственном, непосредственном чувстве и вкусе. Это критика добродушного невежества, которое думает, что с него начался мир, и что прежде него ничего не было. Если такой критик человек с природным, хотя и неразвитым умом, с чувством и душою, — в его критиках могут встречаться проблески здравых мыслей, горячего чувства, но смешанные со множеством парадоксов, давно остывших оснований, давно забытых заблуждений (ибо человек, всё выводящий из себя, не может сказать и нового заблуждения); всё у него неопределенно и сбивчиво. Такие критики иногда встречаются между плодовитым и мелким народом фёльетонистов; они возбуждают искреннее сожаление к своим парализированным чрез невежество дарованиям. Если же критик, основывающийся на личных убеждениях, при невежестве своем, еще и человек огра-

ничный, — то берите его скорее в собственность газеты, где великие писатели судятся со стороны грамматики и опечаток, и, ради всего святого, упражняйте их больше в объявлениях о табачных и кондитерских лавочках, о ножовщиках и водочистительных машинах. Это литературная тля, о которой не сто́ит и говорить... [111]

Рассуждая о *личной* критике, оратор разумеет исключительно *лично-пристрастную* критику, которую он характеризует сильно, энергически, живописно, но слишком общими чертами, — чему причиною, разумеется, официальный характер торжества, подавшего повод к речи, который не должен был допустить ничего такого, что могло бы послужить поводом к намеку или применению. Если рыцарей добродушной, искренней личной критики, отличающейся вдруг и невежеством и ограниченностью, мы назвали *тлею*, то витязей пристрастно-личной критики можно назвать саранчою литературною [112]. Здесь чем умнее такой критик, тем вреднее он для вкуса неустановившегося общества: его литературному бесстыдству и наглости нет никаких преград, и он безнаказанно может издеваться над публикою, уверяя ее, что ум «надувает» человечество; что добродетель есть полезный предрассудок; что Сократ был тонкий плут, «надувший» греков своим мнимым демоном, прославляя им посредственность и нагло ложью унижая истинные таланты, или говоря о своих талантах и своих добродетелях, о невежестве, злобе и глупости своих врагов и т. п. Впрочем, таким критикам и такой критике, верно, будут не по сердцу многие строки в энергической филиппике г. Никитенко. Мы не можем отказать себе в удовольствии выписать несколько из этих строк, которые можно назвать дифирамбом благородного негодования:

«Но как! неужели для такой критики есть место в литературе и сочувствие в обществе? Неужели эта юродивая дочь своевольной прихоти и эгоизма осмеливается, сама собою, без полномочия науки, без доказанного призвания, без искры любви к святому делу совершенствования человеческого — неужели осмеливается она присвоить себе священные атрибуты судьи в искусстве, называться критикою, выйти из дымного логовища умов невежественных и празднословных на свет и небоязненно провозгласить свои беззаконные приговоры, раздавать поддельные лавры, поражать карами? Что ж делает общественное мнение? Одним ударом своего победоносного презрения оно могло бы стереть с лица литературы эту лжекритику, хищницу чужого достояния, принадлежащего уму, знанию и таланту. Но общественное мнение в деле искусства у нас еще так юно, и потому скромно и застенчиво. Шаткое в основных понятиях искусства, которых еще не успело себе усвоить, оно робко склоняется пред всяким смелым натиском высокомерия и самоуверенности; решительный тон в глазах его есть сильнейшее логическое доказательство истины, а насмешка — признак гения, который до того велик, что для него нет ничего великого. Удивительно ли, что личная критика вовсе не занимается искусством и порождает одни личности? Здесь судьи не подлежат никакой ответственности: ибо кто будет пересуживать их суждения? Пусть говорят смело всё, что хотят: им поверят, потому что для тех, у кого нет никакого убеждения, всё равно принять его из одних уст или из других. Какой соблазн! Как широко отворяются в литературу двери всем мелким страстям, которые невозможностию развития осуждены были бы разве только шевелиться на самом дне общества, а теперь дорогою печати выходят из своих кромешных убежищ, всползают, как черви, на самые вершины юного, только что расцветающего искусства и истощают его жизненные соки. У всякого без сомнения есть враги, друзья, во-

кровители: где как не в критике удобнейший случай заклеймить врага позором самым глубоким, самым вожделенным для ненависти, потому что он падает на самую нежнейшую часть человеческого самолюбия — на умственную славу, друзьям оказать услугу, не требующую никаких жертв, потому что она вся состоит из слов, и покровителям принести дань глубокой лести, не касаясь ногою даже порога их прихожей? Личная критика для того и сделана, чтобы, под видом литературы, говорить о своих нуждах, о своих великих дарованиях, о своей книжной торговле, друзьях и недругах, о всем, что не составляет литературы. К чему ж ей и стремиться? к приобретению уважения публики? Но публика столь снисходительна, что не требует уважения, а готова даже простить неуважение к себе. К великим целям искусства? Но тогда не была бы она личною, тогда старалась бы она возвыситься до чистых идей красоты и истины, она стала бы действовать в духе разума — и погибла бы. Известно, что разум уважает только интересы всеобщие, гармонию сил, правду, законность: маленькие эгоизмы тонут, как пылинки, в широте его безмерного горизонта».

Картина, к несчастию, весьма верная действительности, несмотря на общность ее черт! Теперь, без сомнения, интересно будет для читателя узнать, ка́к понимает оратор истинную критику, которую он делит на *аналитическую* и *философскую* или по преимуществу *художественную*.

«Не такова, мм. гг., истинная критика, орган блюстительного разума, приводящего в гармонию человеческое свободное творчество со всеобщим и необходимым порядком вещей, представительница вечных законов искусства, мысль, произносящая суд торжественный и всенародный над делом, предвозвестница приговора потомства, драгоценная награда дарования, кара самонадеянной бездарности, страж народного вкуса. Приняв на себя характер аналитический, она исследует стихии, из коих слагается красота в готовых произведениях таланта, и условия ее развития. Она рассматривает писателя со стороны его гения, направления, взгляда на вещи; рисует картину общества, отношение к нему писателя, степень принимаемого им участия в движениях современной мысли и жизни. Обращаясь к самому произведению, аналитическая критика рассматривает его содержание, разлагает образы на их элементы, обнажает пружины, коими автор действует для достижения своей цели, и изъясняет, как зрела, чем питалась основная, заветная мысль его создания, что принадлежит в ней его свободному художническому воззрению на вещи и что принадлежит набегу случайных обстоятельств, волновавших его душу. Мудрая аналитическая критика знает, какие из этих понятий могут осуществиться только в рассматриваемых произведениях, сделавшихся уже достоянием истории, и какие должно прилагать к искусству современному. Здесь вы читаете, так сказать, отчет самой природы о том, как она поступает в важнейшей части своей экономии — в творчестве умственном. Ничто не может сравниться с занимательностию подобных изысканий. Вы вводитесь в святилище глубочайших тайн человеческой природы; вы присутствуете при самом рождении гениальной мысли; встречаете ее потом на рубеже при переходе из идеального мира в действительный; перед вами движутся все силы, образующие изящное создание, — и талант писателя, и дух времени, и дух общества; в ваших глазах слагаются стихии его в этот удивительный нравственный организм, коему суждено вмещать в себе чистейшую жизнь — жизнь красоты, следовательно, истины и добра.

Аналитическая критика, однако ж, не удовлетворяет еще цели искусства. Мы знаем, как образовалось творение, но не знаем, что такое самое творение. «Вы, — возразят мне, — видите его пред собою раскрытым со всех сторон, объясненным — чего ж более?» — Так! Но у каждого изящного произведения, кроме отношений к художнику, эпохе, народу и проч., есть еще одно отношение, очень важное — это отношение к идее красоты. Ведь оно для нее и существует; все творческие операции, которые аналитическою критикою так хорошо нам раскрыты, именно для нее и предприняты. Прекрасно ли и почему прекрасно то, что произвело искусство? Этих вопросов она не решит.

Все начинания человеческого творчества [illegible] двум важным законам: частных их соотношений с вещами и закону идей. То, что, касаясь до вещей, [illegible] между первыми, войти в дружеский союз с ними, участвовать в истории, то должно и действовать в духе их судьбы и потребностей. Но вместе с тем дело разума и воли не было бы разумным и свободным, если бы оно не соединялось также узами с тем, что выше вещей — с основным их началом, с родовой своей идеей. И от кого же, как не от нее дело получает определенный характер, неизгладимую физиономию? Одно становится заслугою в науке, потому что его направляет идея истины, другое приобретает значение в искусстве, потому что его оживотворила идея красоты. Критика, руководимая идеей истины по пути анализа, возвышается вместе и к идее изящного и становится вполне художественною. При свете ее разбираемое творение, без всякого влияния лиц, без ухищрений, само собою займет приличное ему место в литературе, и если оно падет на пути к славе, то падет не от оскорблений, а от истины, которая посветила ему в лицо и показала на нем людям клеймо бездарности. Между тем, с произведением истинного таланта вы имеете все способы соединиться теснейшими узами: оно исследовано глубоко и верно со всех сторон; вот и главная его сторона, вот нежные, тонкие, едва уловимые, но может быть и самые значительные изгибы красоты, коими писатель означил свою идею, — они могли от вас ускользнуть; зоркое око критики их различает и делает вам доступными; наслаждайтесь тем, чего собственный ваш взгляд не успел уловить, и будьте благодарны руководству, дополнявшему ваше упущение. Критика наперсница искусства, посвященная в глубочайшие его тайны; в то же время она орган общества, коим оно принимает прекрасные дары искусства и несет их к своему сердцу. Высоко и достославно ее назначение! Две могущественнейшие силы — искусство и дух общественный, опираются на ее мудрость и правоту: одно вверяет ей драгоценнейшее свое достояние — славу, другой — честь и достоинство своих чувствований.

Но в каждом произведении искусства есть недостатки: что делает с ними критика? Вот ее правило: знать только одни недостатки — те, которых обличение может служить уроком в истине, или защитою против заблуждений. С помощию анализа, она особенно отличает ошибки или неверное направление вкуса, бывшие плодом века — и не карает бесщадно писателей, честно служивших искусству в духе своего времени, за то, что они не предупредили хода судьбы и не действовали по идеям, которых не было. Она каждому воздает по заслугам — относительному достоинству свое, безусловному свое и не забывает, что если подобно [illegible] нию прошедшего, которое оно судит, то в свою очередь оно будет [illegible] нено, и горе тем, кои не умели сделать всего [illegible] другим!..»

Нельзя не согласиться в сущности со всем этим. Действительно, критика *аналитическая*, как называет ее оратор, или *историческая*, как называют ее во Франции и Германии, необходима. Миновать ее, особенно теперь, когда век принял решительно историческое направление, значило бы убить искусство, или, еще скорее, опошлить критику. Каждое произведение искусства непременно должно рассматриваться в отношении к эпохе, к исторической современности, и в отношениях художника к обществу; рассмотрение его жизни, характера и т. п. также может служить часто к уяснению его создания. С другой стороны, невозможно упускать из виду и собственно эстетических требований искусства. Скажем более: определение степени эстетического достоинства произведения должно быть первым делом критики. Когда произведение не выдерживает эстетического разбора, оно уже не стоит исторической критики; ибо, если произведение искусства чуждо животрепещущего исторического содержания, если в нем искусство было само себе целью, — оно всё еще может иметь хотя одностороннее, относительное достоинство; но если, при

живых современных интересах, оно не ознаменовано печатью творчества и свободного вдохновения, то ни в каком отношении не может иметь никакой ценности, и самая жизненность его интересов, будучи выражена насильственно в чуждой им форме, будет бессмысленна и нелепа. Из этого прямо выходит, что не для чего и разделять критику на разные роды, а лучше, признав одну критику, отдать в ее заведывание все элементы и стороны, из которых слагается действительность, выражающаяся в искусстве. Критика историческая без эстетической, и наоборот, эстетическая без исторической будет одностороння, а следовательно, и ложна. Критика должна быть одна, и разносторонность взглядов должна выходить у нее из одного общего источника, из одной системы, из одного созерцания искусства. Это и будет критикою нашего времени, в котором многосложность элементов ведет не к дробности и частности, как прежде, а к единству и общности. Что́ же касается до слова «аналитический», — оно происходит от слова «анализ», означающего разбор, разложение, которые составляют свойство всякой критики, какая бы ни была она, историческая, или художественная.

Нас спросят: каким образом в одной и той же критике могут органически слиться два различные воззрения, историческое и художественное? или: как можно требовать от поэта, чтобы он, в одно и то же время, свободно следовал своему вдохновению и служил духу современности, не смея выйти из ее заколдованного круга? Этот вопрос весьма легко решить и теоретически и исторически. Каждый человек, а следовательно, и поэт, испытывает на себе неизбежное влияние времени и местности. С молоком матери всасывает он в себя те начала, ту сумму понятий, которою живет окружающее его общество. От этого, он делается французом, немцем, русским и т. д.; от этого он, родившись, например, в XII веке, благочестиво убежден, что самое святое дело жечь на кострах людей, думающих так, как не все думают, а родившись в XIX веке, он религиозно убежден, что никого не должно жечь и резать, что дело общества не мстить наказанием за проступок, а исправить наказанием преступника, чрез что́ удовлетворится и оскорбленное общество, и выполнится святой закон христианской любви и христианского братства. Но человечество не вдруг же перескочило от XII века к XIX: оно должно было прожить целые шесть веков, в продолжение которых развивалось, в своих моментах, его понятие об истинном, и в каждом из сих шести веков это понятие принимало особенную форму. Вот эту-то форму философия и называет *моментом* развития общечеловеческой истины; а этот-то *момент* и должен быть пульсом созданий поэта, их преобладающею страстью (пафосом), их главным мотивом, основным аккордом их гармонии. Нельзя жить в прошедшем и прошедшим, закрыв глаза на настоящее: в этом было бы что-то неестественное, ложное и мертвое. Отчего европейские живописцы средних веков писали всё мадонн да святых? — Оттого, что религиозность христианская была преобладающим элементом жизни Европы того времени. После Лютера все попытки к восстановлению

религиозной живописи в Европе были бы истинны. «Но, скажут нам: «если нельзя выйти из своего времени, то не может быть и поэтов не в духе своего времени, а следовательно, нечего и вооружаться против того, чего быть не может?» — Нет, отвечаем мы: это не только может быть, но и есть, особенно в наше время. Причина такого явления — в обществах, которых понятия диаметрально-противоположны их действительности, которые учат в школах детей своих такой нравственности, за которую над ними же теперь смеются, когда те выйдут из школы. Это есть состояние безрелигиозности, распадения, разъединения, индивидуальности и — ее необходимого следствия — эгоизма: к несчастию, слишком резкие черты нашего века![113] При таком состоянии обществ, живущих старыми преданиями, которым более не верят, и которые противоположны новым истинам, открытым наукою, выработавшимся из исторических движений, — при таком состоянии обществ иногда самые благородные, самые даровитые личности чувствуют себя отделенными от общества, одинокими, и те из них, которые послабее характером, добродушно делаются жрецами и проповедниками эгоизма и всех пороков общества, думая, что так видно должно быть, что иначе быть не может, что не нами-де началось, не нами и кончится; другие — и это, увы! часто лучшие, — убегают во-внутрь себя, с отчаянием махнув рукою на эту оскорбляющую чувство и разум действительность. Но это средство к спасению ложное и эгоистическое: когда на улице пожар, должно бежать не от него, а к нему, чтоб вместе с другими искать средств и трудиться братски для потушения его. Но многие, напротив, из этого эгоистического и малодушного чувства сделали себе начало, доктрину, правило жизни, наконец догмат высокой мудрости. Они им горды, они с презрением смотрят на мир, который, изволите видеть, не сто́ит их страданий и их радостей; засев в разубранном тереме своего фантастического за́мка и смотря из него сквозь расцвеченные стекла, они поют себе как птицы... Боже мой! *человек* делается *птицею*! Какое истинно-овидиевское превращенье! К этому еще присоединилась обаятельная сила немецких воззрений на искусство, в которых действительно много глубокости, истины и света, но в которых также много и немецкого, филистерского, аскетического, антиобщественного. Что́ же из этого должно было выйти? — Гибель талантов, которые, при другом направлении, оставили бы по себе в обществе яркие следы своего существования, могли бы развиваться, идти вперед, мужать в силах. Отсюда происходит это размножение микроскопических гениев, маленьких великих людей, которые действительно обнаруживают много таланта и силы, но пошумят, пошумят да и замолкнут, скончавшись вмале еще прежде своей смерти, часто во цвете лет, в настоящей поре силы и деятельности. Свобода творчества легко согласуется с служением современности: для этого не нужно принуждать себя, писать на темы, насиловать фантазию; для этого нужно только быть гражданином, сыном своего общества и своей эпохи, усвоить себе его интересы, слить свои стремления с его стремлениями; для этого нужна симпатия, любовь, здоровое практиче-

ское чувство истины, которое не отделяет убеждения от дела, сочинения от жизни. Что̀ вошло, глубоко запало в душу, то̀ само собою проявится вовне. Когда человек сильно потрясен страстию, исключительно занят одною мыслию, — всё, о чем он думает днем, повторяется у него в снах. Пусть же творчество будет прекрасным сном, в роскошных видениях своих повторяющим святые думы и благородные симпатии художника! В наше время талант, в чем бы ни проявлялся — в практической ли общественной деятельности, или в науке и искусстве, должен быть добродетелью, или гибнуть в себе самом и через себя самого. Человечество дошло наконец до таких убеждений, которых *нечистые* люди, уже из собственных видов, чтоб не осудить себя, не решатся произвести и выговорить. Они знают, что общество им не поверило бы, ибо в них самих увидело бы лучшее опровержение их идей...

Высказав наше воззрение на искусство и критику и рассмотрев «Речь», подавшую повод к этой статье, — мы, в следующей статье, сделаем историческое обозрение русской критики, от начала ее до нашего времени.

Статья II

ИСТОРИЧЕСКОЕ ОБОЗРЕНИЕ РУССКОЙ КРИТИКИ

Обозреть исторически ход и развитие русской критики — значит обозреть, в общих чертах, историю русской литературы, ибо, как мы уже сказали в первой статье, содержание критики, как суждение, есть то же самое, что̀ и содержание литературы, как судимого; вся разница в форме. Художник и литератор выражают свое понятие об искусстве и литературе *непосредственно*, самыми творениями своими; критик выражает свое понятие об искусстве и литературе чрез *посредство* мысли, сознательно. В этом случае искусство и литература идут об-руку с критикою и оказывают взаимное действие друг на друга. Если новый гений открывает миру новую сферу в искусстве и оставляет за собою господствующую критику, нанося ей тем смертельный удар, то, в свою очередь, и движение мысли, совершающееся в критике, приготовляет новое искусство, опереживая и убивая старое. Такое явление было в Германии, где литературный переворот совершился не чрез великого поэта, а чрез умного энергического критика — Лессинга. Так называемая романтическая школа, или юная литература Франции, водрузила свои победоносные знамена на завоеванной ею у псевдо-классицизма почве, едва ли не более при помощи критики, чем собственными усилиями. Жанен, некогда столь даровитый, а теперь столь пустой фельетонный крикун, горячо сражался против мертвой литературы империи еще прежде, чем написал свой роман «Мертвый осел и гильйотинированная женщина». И этот союз искусства с критикою со дня на день становится теснее и неразрывнее. Оттого теперь искусство становится мышлением в образах, а критика — искусством.

Русская литература была не плодом развития национального духа, а плодом реформы. Хотя Петр Великий ничего не писал и не издавал, подобно Екатерине II, но тем не менее он так же творец русской литературы, как и творец русской цивилизации, русского просвещения, русского величия и славы, словом — творец новой России. Написать историю русской литературы, не сказав ни слова о Петре Великом, — это всё равно, что написать о происхождении мира, не сказав ни слова о творце мира[114]. Русь до Петра кипела дикими и нестройными силами: его всемощное «да будет!» водворило порядок и гармонию в этом хаосе, дало боровшимся в нем элементам определенную форму и указало им цель. Уже более века прошло после смерти Великого; но Русь всё еще движется от него, следовательно, и чрез него. Русь уже давно не та; Петр не узнал бы ее, если б мог взглянуть на нее из своего гроба. Русь уже не та, но и не другая. Так широколиственный дуб совсем не то, что жолудь, из которого он вышел; но он всё же дуб, а не береза, и не другое дерево; всё же он вышел из жолудя и без жолудя не мог бы быть.

Реформа Петра вообще была искусственная, ибо совершилась не в сфере русской жизни и не ее собственными средствами, а посторонними посредством чуждой ей жизни. Однако ж, это может не нравиться только раскольникам и староверам; в глазах же людей, умеющих проникать в глубь явлений, это-то самое и свидетельствует о колоссальности гения творца новой России. Правда, можно много острого и забавного наговорить, например, о русских мужиках, вдруг, экспромптом, превращенных в подобие цесарских и прусских солдат, с выбритыми бородами, с пучками на затылках, в смешных мундирах XVII века, об этих солдатах, которые с трудом заучивали на память немецкую военную терминологию, мудреные немецкие чины и звания; сверх того, нарвская битва могла служить прекрасным фактом против преобразований, но зато битва под Лесным заставляет разумников призадуматься, смешаться, прикусить язычок, как выразительно говорится по-русски; а полтавская битва лучше всяких доказательств, теоретических и философских, доказывает, что у гения своя логика, свой здравый смысл, свое ясновидение действительности, которые чем менее подходят под суждения толпы, тем истиннее и действительнее. Реформа, повидимому, чисто внешняя, повидимому, состоявшая только в формах, могла казаться странною не только для русских, бывших ее жертвою, но и для тогдашней Европы; теория и практика, умозрение и опыт — всё повидимому было против нее. Несчастное нарвское дело походило на порыв урагана, сдувший со стола карточный домик; оно всех убедило в невозможности улучшений — всех, кроме самого реформатора. Но под Лесным обстоятельства переменяются и для неприятеля настает пролог трагедии, а при Полтаве разыгралась и самая трагедия.

Таким же точно образом, много умного и остроумного можно наговорить о новых гражданских литерах, которым нéчего было выражать собою; о заведенных им типографиях, которым нéчего было печатать; о высших специальных учебных заведениях, когда еще нéгде было

учиться грамоте; о проекте Академии Наук, когда еще не было приходских и уездных училищ; словом, обо всем этом неестественном развитии сверху вниз, не снизу вверх, с крыши к фундаменту, не с фундамента к крыше. А между тем это-то и положило прочное основание русскому просвещению, ибо прежде всего дало учителей, без которых ученики не могут учиться. Каково бы ни было наше просвещение, на какой бы ступени ни стояло оно и теперь, но надо быть слепым, чтоб не видеть, что оно всё развивается, всё идет вперед. Иначе, ка́к бы могли у нас являться и полководцы, и моряки, и инженеры, и врачи, и математики? Давно ли было время, когда без иностранцев мы не в состоянии были сделать шагу? А теперь, мы нуждаемся в Европе, но уже не в иностранцах; нам надо следить за успехами в Европе наук, искусств и промышленности, но не выписывать оттуда людей для заведения того и другого и третьего, как было прежде. Если же мы и теперь иногда нуждаемся в иностранцах и приглашаем их к себе, то такие случаи уже кажутся теперь исключениями из общего правила.

Не менее дельного, умного и острого можно наговорить (да и было уже довольно наговорено) о русской литературе, возникшей не из потребности общества, а из слепого подражания иностранным литературам. И чего бы, в самом деле, можно было ожидать от этого сколка, списка, от этой копии с чужих образцов, от этого мертвого, бездушного, слепого подражания и передразнивания чужих мыслей и чужих форм? А между тем, мы гордимся именами (конечно, еще немногими) национальных и самостоятельных поэтов — Крылова, Пушкина, Грибоедова, Гоголя, Лермонтова... А между тем, наша литература имела на общество великое и благодетельное влияние, как живой источник гуманического, человечественного образования...

Странное дело! как же такие живые следствия могли выйти из такой мертвой, чисто-внешней, отвлеченно-формальной реформы? Здесь в том-то и дело, что только близорукие, ограниченные люди да разве еще раскольники и староверы, поборники ложно понимаемой народности и дикого невежества, могут видеть в реформе Петра одно внешнее и формальное. Люди мыслящие, способные проникать взором своего разума в сокровенную глубь вещей, очень хорошо видят, что Петр старался не об одном внешнем европеизме, что он был столько же духовным, сколько и материальным реформатором. Его великий, зиждительный дух был источником его преобразовательной деятельности, — он начал реформу прежде всего с себя самого. Неумолимый к другим, он был еще беспощаднее к самому себе. Поставив идею правосудия выше личного произвола, он готов был бы самого себя отдать под уголовный суд, если бы мог умышленно поступить неправо в деле государственной правды. Поставив идею государства выше личного значения, он бодро и неуклонно прошел длинную и тяжкую лествицу чиноначалия, был солдатом, юнгою и с такою страстию подчинялся повиновению, с какою в его возраст предаются обаянию властвования. Счастию России, ее будущности принес он в жертву своего сына, говоря, что лучше чужой да достойный, чем свой недо-

стойный... Он искушал своих сановников, прося у них себе место, следовавшее достойнейшему его по службе, и сказал, что благо им, отказавшим ему в просьбе... Говоря о Петре, многие видят в нем больше реформатора, и забывают колоссально-нравственный и религиозный дух, которого вся жизнь была страстным служением идее. А пафос к идее есть живой источник, из которого не могут не вытекать живые результаты. Если б Петр был только необыкновенно умный человек, только *политический*, а не религиозно-нравственный действователь, его реформа не имела бы таких великих следствий. Глубокое религиозно-нравственное начало, составлявшее основу его духа, в соединении с исполинскою гениальностью, — вот что оплодотворило и оживило реформу Петра, дало ей силу, прочность и жизненность... Но об этом можно было бы написать целую книгу; здесь мы говорим только вскользь, как о предмете, который имеет отношение к главной мысли нашей статьи и не составляет ее прямого содержания. Обращаемся к русской литературе, чтоб от нее перейти к русской критике.

Русская литература началась так же, как и русская цивилизация — подражанием, слепым усвоением форм. Подобно цивилизации, ее движение и развитие состояли в стремлении к самобытности и национальности, и каждый успех ее был шагом к этой цели. Русская поэзия сперва проблеснула в баснях Крылова, которых форма была заимствованная и подражательная, но в которых, несмотря на то, русский язык и русский практический ум нашли средство развернуться широко, свободно и непринужденно. Но басня есть только род поэзии, и притом созданный XVIII веком, а не самая поэзия. Русская поэзия началась собственно с Пушкина. Утверждая это, мы нисколько не думаем унижать блестящие таланты, предшествовавшие нашему поэтическому Протею. Без них не было бы и его, или, по крайней мере, он был бы далеко не тем, чем был. Каждый из этих талантов был для нашей литературы шагом вперед; и неполнота их успеха заключалась не в слабости дарования, а в незрелости общества, еще не могшего выработать никакого содержания для самобытной поэзии. Пушкин был первый русский поэт в смысле художника. Природная поэтическая сила Державина выше поэтической силы, например, Батюшкова; но *как художник* Батюшков несравненно выше Державина. Державин, этот богатырь русской поэзии, был связан духом своего времени, которое понимало поэзию не иначе, как *торжественною одою* на какой бы то ни было случай — на победу, или просто на иллюминацию, и которое было уверено, что поэзия «сладостна и приятна как летом вкусный лимонад». Оно требовало от поэзии высокопарности — и больше ничего; оно исключало из нее это внутреннее, субъективное начало, которое, впоследствии, господствовало в русской поэзии, под неопределенным именем *элегического тона*, и без которого нет истинной поэзии. Душа Державина была поэтическая и уже по сему самому не чуждая этого внутреннего, субъективного, задушевного и сердечного начала; и оно у него часто проторгалось, но как бы против его воли, ибо, по духу своего времени,

он не давал ему воли и простора, стараясь постоянно держаться в напряженной торжественности. Прибавьте к этому, что в его время язык русский был крайне необработан, вращался в тяжелых славяно-латинских формах, в которые заковал его Ломоносов; о гармонии и пластике, словом, *виртуозности* стиха, никто тогда не имел и малейшего понятия; усечения прилагательных, коверканье слов, какофония речений были узаконены самою пиитикою того времени под именем «пиитических вольностей». И вот почему Державин, будучи столь великим явлением в истории русской поэзии и литературы, мертв для современного общества; поэзия же его стала теперь предметом изучения записных литераторов, а не предметом наслаждения для общества, которое как бы едва знает о Державине, и то из пиитик, по которым когда-то училось в лета своего детства. Есть люди, которые, даже не читая Державина, почитают такой взгляд на него оскорблением его имени и чести русской литературы. Но неужели и в самом деле значит унижать Державина, говоря, что его огромный талант явился в неблагоприятное для развития время? Не думаем! И неужели можно унизить великого человека, поставив его в историческую зависимость от времени, от которой не освобождался ни один гений с тех пор, как существует мир? Едва ли!.. Державин — великий талант для всякого времени; но великий поэт он — только для своего времени; а для нашего — едва ли он какой-нибудь поэт, потому что для нас мертвы и идеальные мотивы и самая форма его поэзии. Это уже не наша вина, да и не его, конечно. И мы не виним его, а только судим о нем; пусть же судят и нас, а не делают без вины виноватыми. Жуковский внес в русскую поэзию именно тот самый элемент, которого не доставало поэзии Державина: мечтательная грусть, унылая мелодия, задушевность и сердечность, фантастическая настроенность духа, безвыходно погруженного в самом себе, — вот преобладающий характер поэзии Жуковского, составляющий и ее непобедимую прелесть и ее недостаток, как всякой неполноты и всякой односторонности. Жуковский диаметрально противоположен Державину, — и хотя содержание и тон поэзии Жуковского суть экзотические растения в отношении к русской поэзии, переселенцы с чуждой почвы, из-под чуждого неба, однако, вопреки толкам и крикам поборников народности в поэзии, Жуковский поэт не одной своей эпохи: его стихотворения всегда будут находить отзыв в юных поколениях, приготовляющихся к жизни и еще только мечтающих о жизни, но не знающих ее. Не можем сказать, способствовало ли какое-нибудь внешнее обстоятельство к обращению юного Жуковского, еще ученика в благородном пансионе при Московском Университете, к немецкой и английской поэзии; но во всяком случае дух времени был главною причиною этого обращения. Псевдо-классическая поэзия Франции XVII и XVIII веков уже не могла безусловно нравиться юному поколению XIX века, и оно должно было искать других источников эстетического наслаждения. Немецкая литература тогда уже делалась известною самой Франции; в России она могла пленять только немногих юношей, знакомых с ее языком. Не знаем,

к сожалению, когда написана Державиным его переделка одной шиллеровой пьесы (вероятно, с французского перевода или подражания), названная им «Арфою» [115]; не знаем также и времени переделки известной пьесы Гёте Дмитриевым (тоже, должно быть, с французского перевода или подражания), названной им «Размышлением по случаю грома» [116]; знак, что темные слухи о Шиллере и Гёте доходили еще до патриархов нашей поэзии, и что в лице Жуковского, с малолетства знакомого с немецким языком, наша литература сделала естественный шаг вперед, обратившись к новому и более жизненному источнику питания — к немецкой поэзии. Что же касается до английской литературы, с нею наша была знакома еще до Жуковского; сам Карамзин писал о ней в своем путешествии, даже перевел монолог Лира во время бури и отрывок из Оссиана; но о Шекспире, несмотря на то, знали через французов, как о варваре, и почетными именами английской литературы считались Поп, Аддисон, Драйден, Томсон, Грей, Юнг, Мильтон, Фильдинг, Ричардсон, Стерн. Жуковский первый перевел, своим крепким и звучным стихом, несколько (впрочем, очень мало) английских баллад и написал в их духе свою («Эолову арфу»), чем верно передал *романтический* характер английской поэзии. Когда уже английская поэзия сделалась знакома русской публике и через журнальные толки и прозаические переводы, — Жуковский дал большую прочность и действительность этому знакомству своими переводами из Вальтера Скотта, Байрона, Мура, Сутэя и пр. Это оригинальное (уже по одному тому, что новое) направление, эта обаятельная сила и богатство содержания, заимствованные Жуковским у его немецких и английских образцов, поставили его на высокую чреду между русскими поэтами, как самобытного поэта, а не переводчика. Прибавьте к этому неизмеримое пространство, разделяющее язык и стих Жуковского от языка и стиха Державина. Причина этого явления заключается не в одной силе превосходного таланта певца Минваны, но и в историческом развитии русской литературы: между Державиным и Жуковским стоят Карамзин и Дмитриев, которым так много обязан русский язык и русская версификация. Батюшков внес в русскую поэзию совершенно новый для нее элемент: античную художественность, которой, кроме его, были чужды все наши поэты — до Пушкина. Душа Батюшкова была по преимуществу артистическая. Он сочувствовал древним, превосходно перевел несколько антологических пьес, любил образовательные искусства, с страстью писал о живописи. Преобладающий пафос его поэзии — артистическая жажда наслаждения прекрасным, идеальный эпикуреизм; но эта жажда часто растворяется у него кроткою меланхолиею, легкою и светлою грустию. И потому мечтательность у него заменяется задумчивостью, фантазм — радужными образами фантазии; читая его, вы чувствуете себя на почве действительности и в сфере действительности. Кажется, как будто в грациозных созданиях Батюшкова русская поэзия хотела явить первый результат своего развития, примирением действительного, но одностороннего направления Держа-

на, с односторонне-мечтательным направлением Жуковского. Этот результат не был удовлетворителен, потому ли, что талант Батюшкова не был для этого довольно могуч, глубок и многосторонен, или потому что он слишком увлекался влиянием французской литературы XVIII века и больше любил и знал итальянскую, чем немецкую и английскую словесность, хорошо был знаком с латинскою, и, кажется, не знал греческой поэзии. По той или другой причине, или по обеим вместе, но в Батюшкове есть что-то неполное, недоконченное; идеи его не глубоки, содержание его поэзии вообще бедно; самый язык обилует усеченьями и вольностями, а художественность часто борется с риторикою. Батюшкову действительно не доставало гениальности, чтоб освободиться из-под влияния своей эпохи. Несчастная болезнь парализировала его талант и деятельность именно перед тем временем, когда на небосклоне русской поэзии взошло ее великое светило, которое не могло бы не иметь на него сильного и благодетельного влияния... Мы говорим о Пушкине, поэзия которого была повершением всех усилий, достижением всех стремлений, плодом и результатом всего искусственного развития русской поэзии. Да, Пушкин — *первый*, даже и по времени, поэт русский: ибо всё, что̀ в предшествовавших ему поэтах было или отдельными силами, или односторонними элементами, или только усилием, или стремлением, — в нем явилось как разрешенная загадка, как уже обретенное слово, как исполнение, как единство, полнота и целость разнообразного и многостороннего. В Державине часто проблескивает русская натура, русская душа: Пушкин везде и во всем национально-русский поэт. Парение, возвышенность, сила, — всё, что̀ у Державина вспыхивает по временам, часто заливаемое тотчас же пресною водою риторики, у Пушкина горит светлым, чистым и ровным пламенем без треска, дыма и чада. Грусть составляет один из основных звуков в аккорде поэзии Пушкина, и потому она придает ей задушевность, сердечность, мягкость, *влажность* (если можно так выразиться, говоря о противоположном *сухости* качестве), а не преобладает над нею: это грусть души великой, знающей свою силу; в ней нет ничего общего с унынием — болезненно слабых душ. Кроме того, в грусти Пушкина так много русского, того самого, что̀ так сильно овладевает душою в протяжной и разгульной русской песни. И так как эта грусть составляет только один звук в аккорде поэзии Пушкина, а не целый аккорд, — то поэзия Пушкина и чужда всякой монотонности, всякой односторонности. Фантастическое иногда является и в поэзии Пушкина, но оно у него естественно, так как бывает в самой действительности: вспомните *сон Татьяны*, балладу «Жених». Что же касается до фантазма, его нет и признаков в поэзии Пушкина: душа Пушкина была так крепка и здорова, что не могла подчиниться этому болезненному направлению. А между тем, хотя и трудно показать следы влияния Жуковского на Пушкина (ибо почва и сфера поэзии последнего слишком действительны и чужды всего отвлеченного, туманного и неопределенного); однако ж нельзя отрицать, чтоб Жуковский не имел влияния на Пушкина, когда тот сам называет его «наставником, пестуном

и хранителем своей ветреной музы». Не менее, если еще не более, любил Пушкин сладостные стихи Батюшкова: влияние этой любви ярко заметно на первых произведениях Пушкина. И не могло быть иначе: Пушкин был по преимуществу артистическая натура; следовательно, Батюшков был ему родственнее всех других русских поэтов. Но что̀ такое стих Батюшкова, пластика и виртуозность его поэзии, перед стихом, пластикою и виртуозностию поэзии Пушкина! Как поэзия Батюшкова, поэзия Пушкина вся основана на действительности: но какая же бесконечная разница в объеме, глубокости и значении той и другой поэзии! Уж нечего и говорить о том, что поэзия Батюшкова чужда национальности, тогда как поэзия Пушкина по преимуществу русская. Всё, что̀ прежние поэты имели каждый порознь, всё это Пушкин имел один, имея еще много и своего, чего ни один из них не имел; всем, что̀ обладало прежними поэтами, — всем этим спокойно владел Пушкин. Вот почему мы от него ведем русскую поэзию и называем его первым русским поэтом. Это совсем не значит, чтоб до него не было поэтов, и притом еще достойных внимания, уважения, любви, известности и славы; но значит только, что в них выразились постепенные усилия русской поэзии, начиная от Кантемира и Ломоносова — из искусственной и подражательной сделаться естественною и самобытною, стремление из книжной сделаться живою, общественною, сблизиться с жизнью и обществом; а в Пушкине выразились торжество и победа этих усилий и стремлений. Пушкин — художник в полном значении этого слова; это его преобладающее значение, его высочайшее достоинство и, может быть, его недостаток, вследствие которого он чем более становился художником, тем более отклонялся от современной жизни и ее интересов и принимал аскетическое направление, наконец охолодившее к нему общество, которое дотоле безусловно обожало его. Кажется, в этой натуре не было капли прозаической крови, но всё был чистый огонь поэзии. К чему ни прикасался он — всему давал поэтические образы, полные жизни и очарования, всему, даже самым уже по существу своему прозаическим предметам. Его стих — это скульптура, живопись и музыка вместе. К нему безусловно можно приложить его же собственные стихи об Овидии:

Имел он песен дивный дар
И голос, шуму вод подобный...

Никто так не был связан исторически с преданиями русской литературы, как Пушкин. Он изучил старинных писателей, которых теперь никто не читает: он брал эпиграфы из Хераскова и Княжнина. Из лицейских его стихотворений (за напечатание которых нельзя довольно возблагодарить издателей трех последних томов его сочинений) видно, что он был ученик не только Державина, Дмитриева, Жуковского и Батюшкова, но и дяди своего В. Пушкина, — и первые детские опыты его являют в нем стихотворца первых годов текущего столетия, хотя он родился только в последний год прошлого. Особенно любопытны и поучительны те из его лицейских пьес, кото-

рые он потом переделал: какое искусство иногда одним словом, одним эпитетом переделать стих так, что его не узнаешь! Какой тонкий художественный такт в знании того, что́ можно оставить без перемены, что́ надо переправить и из чего нельзя ничего сделать! Удивительно ли, что этот человек как будто перестроил вновь и язык и версификацию, с таким успехом уже перестроенные Карамзиным и Дмитриевым, Жуковским и Батюшковым! Стих Пушкина — это вековечный образец, неумирающий тип русского стиха: не было и не будет лучшего. Искусство как искусство, поэзия как поэзия на Руси — это дело Пушкина. Без него не было бы у нас поэзии; и это потому, что он был слишком поэт, слишком художник, может быть, в ущерб своей великости в других значениях. И вот почему — повторяем — от него ведем мы русскую поэзию и называем его первым, даже по времени, русским поэтом...[117]

Так думаем мы о развитии русской поэзии и русской литературы: ее история, по нашему мнению, есть история ее усилий от искусственности и подражательности перейти к естественности и самобытности, из книжной сделаться живою и общественною. Это продолжается и теперь, но уже в другой сфере — в сфере «возведения в перл создания прозы жизни»[118]. И скоро наступит время, когда совсем решится эта задача и кончится эта работа. Уже и теперь заметно новое требование от искусства — требование разумного содержания, которое соответствовало бы историческому духу современности. И уже явился было на Руси новый великий поэт, в первых, еще юных и незрелых произведениях которого проглядывали полнота и богатство глубокого содержания, при художественности форм, достойной преемника Пушкина; но преждевременная смерть незапно рушила надежды, которым не было конца и меры...

Прекрасное погибло в пышном цвете:
Таков удел прекрасного на свете!

Таков, в особенности, прибавим мы, удел замечательнейших русских талантов...

Повторяем: так думаем мы о развитии русской поэзии и литературы, и так многие могут теперь думать об этом предмете. В этом случае, мы дали нашим читателям факт об одной стороне современной русской критики. Дай бог, чтоб это была сторона *светлая*! Что же до *темной*[119], — ее грустною картиною мы заключим нашу статью... Теперь же перескажем, ка̀к думали современники о фазисах русской литературы, которые мы слегка означили. Это будет историею русской критики.

История русской критики та же, что и история русской поэзии и литературы: постепенное стремление из эха господствующих в Европе мнений перейти в самобытный взгляд на искусство. Посему русская критика так же носит в себе элементы всевозможных чужих национальностей, как и русская поэзия. Прежде, а отчасти и теперь, это, с одной стороны, можно ставить ей в недостаток; но со временем из этого недостатка выйдут великие следствия. Мы уже и теперь не

можем удовлетвориться ни одною из европейских критик, замечая в каждой из них какую-то односторонность и исключительность. И мы уже имеем некоторое право думать, что в нашей сольются и примирятся все эти односторонности в многостороннее, органическое (а не пошлое *эклектическое*) единство. Может быть, и назначение нашего отечества, нашей великой Руси состоит в том, чтоб слить в себе все элементы всемирно-исторического развития, доселе исключительно являвшегося только в Западной Европе. На этом условии, на обещании этой великой будущности, наша скромная роль учеников, подражателей и перенимателей не должна казаться ни слишком смиренною, ни слишком незавидною... На том же основании не будем отчаиваться и за нашу критику, видя, что она часто бросается из крайности в крайность и является то чопорным аббатом XVIII века, то немецким буршем, с длинными растрепанными волосами на плечах, с трубкою во рту и дубиною в руке, то неистовою вакханкою юной французской литературы, с восторженною речью, блуждающими взорами, бешеными движениями; не будем отчаиваться, видя ее в разноцветной мантии, сшитой из разных лоскутков... Лучше порадуемся, что в ней есть жизнь и движение, что она кипит и пенится... Дайте время, она отстоится... Пока не установилось еще искусство, критика не может быть готова: нашей в особенности много еще нужно фактов, много опытности, чтоб возмужать, окрепнуть и получить собственную, оригинальную физиономию...

Сначала у нас самовластно царила критика французская. Украшенное подражание природе: вот начало, прежде всего усвоенное от французов XVIII века нашею критикою; от себя прибавила она к нему своего собственного — искаженный язык, тяжелый и шероховатый стих и «пиитические вольности». Всё это делалось во имя господина Буало, который весьма бы удивился, если б мог узнать, как у нас проказили во имя его. Впрочем, и у нас были люди, более или менее понявшие глубоко французскую теорию искусства, какова бы она ни была. Из них всех примечательнее Мерзляков; но о нем мы еще будем говорить в своем месте, а теперь начнем с начала.

Первый светский поэт на Руси был Кантемир — сатирик. Как литература искусственная и подражательная, русская литература не могла начаться с другого какого-либо рода поэзии, кроме сатиры. Причина этого, сверх того, заключалась и в историческом положении русского общества. Борьба внешнего, формально понимаемого европеизма с родным, веками взлелеянным азиатским варварством не могла не вызвать сатиры. Вследствие этого, сатирическое направление Кантемира не было ни случайно, ни вредно, но было необходимо и чрезвычайно полезно. Оттого оно и укоренилось в нашей литературе. Отсюда же можно объяснить, почему Сумароков в массе общества имел гораздо больший успех, чем Ломоносов — человек неизмеримо высший Сумарокова. Направление первого было более ученое и книжное, а второго более жизненное и общественное. Сумароков, желая быть «российским господином Вольтером», писал во всех родах; он же был и первым русским критиком, ибо первый, так или

сяк, выражал печатно свои понятия об искусстве и литературе. Это он сделал в предисловии к своему «Димитрию Самозванцу» и в отдельных журнальных статьях, ибо Сумароков был и журналистом — издавал «Трудолюбивую пчелу»... О чем не писало, т. е. о чем не высказывало своего мнения живое, раздражительное, беспокойное самолюбие этого человека! Перелистывать, от нечего делать, его прозаические статьи — истинное наслаждение: столько в них добродушного, наивного, веющего духом того давно прошедшего для нас времени, давно умершего общества! Прозаические статьи Сумарокова столь же интересны и забавны, сколько скучны и тяжелы его вздорные трагедии. Самую интересную сторону литературной деятельности Сумарокова составляет ее полемическое направление, источником которого был его раздражительно-самолюбивый характер, всё относивший к себе и всё выводивший из себя. Это самое и заставляло его хвататься за всё. Он решительно почитал себя *российским господином Вольтером*, и кроме себя и *господина Вольтера* никого не хотел знать, ничьего не признавал авторитета. Он писал к нему о разных литературных предметах и, получая лестные ответы со стороны фернейского оракула XVIII века, еще более уверялся в своем гении и своей всеобъемлемости.

Здесь мы не считаем лишним сделать перечень всему, что̀ написал Сумароков: *переложений псалмов* — 153; *од духовного содержания* — 33; *торжественных од* — 33; *разных од* — 36; *вздорных од* (пародии на Ломоносова) — 5; *трагедий* — 9 («Хорев», «Гамлет», «Синав и Трувор», «Артистона», «Семира», «Ярополк и Димиза», «Вышеслав», «Дмитрий Самозванец», «Мстислав»); одну *драму* («Пустынник»); две *оперы* («Альцеста», «Цефал и Прокрис»); один *пролог* («Новые лавры»); один *балет* («Прибежище добродетели»); *комедий* — 12 («Опекун», «Лихоимец», «Три брата совместники», «Ядовитый», «Нарцис», «Приданое обманом», «Чудовищи», «Тресотиниус», «Пустая ссора», «Рогоносец по воображению», «Мать совместница дочери», «Вздорщица»); *притчей* — 378; *сатир* — 10; *эпистол* — 7; *эклог* — 65; *идиллий* — 7; *песен и хоров* — 126; *элегий* — 27; *стансов* — 4; *сонетов* — 9; *эпиграмм, эпитафий, мадригалов, загадок, надписей и разных мелких стихотворений* — 216. Это по части стихотворства! А вот и по части прозы: «Слово похвальное о государе императоре Петре Великом»; «На день коронования ее величества императрицы Екатерины II»; «Е. и. в., государю великому князю Павлу Петровичу»; «Е. и. в. государыне Екатерине Алексеевне, императрице и самодержице всероссийской»; «На открытие императорской Санктпетербургской Академии Художеств»; «На заложение Кремлевского дворца»; «О любви к ближнему»; «На день восшествия на престол е. в., государыни императрицы Екатерины II»; «Мнение во сновидении о Французских трагедиях»; «Краткая московская летопись»; «Первый и главный стрелецкий бунт»; «Краткая история Петра Великого»; «Некоторые статьи о добродетели»; «Основание любомудрия»; «О российском духовном красноречии»; «О первоначалии и созидании Москвы»; «Истолкование личных местоимений, *я*, *ты*,

он, мы, вы, они»; «О несогласии»; «О разности между пылким и острым разумом»; «О неестественности»; «Российский Вифлеем»; «О разумении человеческом по мнению Локка»; «О типографских наборщиках»; «О несправедливых основаниях»; «Разговоры мертвых»; *письма*: «О красоте природы», «О больших беседах», «О гордости», «О скорости и медленности», «О достоинстве», «Четыре ответа», « Об остроумном слове», «О чтении романов», «О некоторой заразительной болезни», «О думном дьяке»,«Сон счастливое общество», «О копистах», «Письмо»; «Разговор в царстве мертвых между Александром и Геростратом», «Разговор в царстве мертвых: Кортец и Монтецума: Благость и милосердие потребны героям», «О истреблении чужих слов из русского языка», «О стихотворстве камчадалов», «О коренных словах русского языка», «Части 3. из 1 речи Смотрителя» (верно, перевод из какого-нибудь английского *зрителя*— Spectator!), «Пришествие на нашу землю и пребывание на ней Микромегаза; из сочинений г. Вольтера», «Письмо к артиллерии г. полковнику Петру Богдановичу Тютчеву», «К подьячему, писцу или писарю, то-есть к такому человеку, который пишет, не зная того, что он пишет», «К несмысленным рифмотворцам», «Сон», «Сон», «Сон», «Блохи», «Перевод письма г. Сумарокова, писанного им же на немецком языке к приятелю», «Перевод эпистолы российским ратникам, писанной на французском языке г. Сентикола», «О казни», «Господину Пасеку: вот наш бывший разговор», «Из Велизария глава 10», «Противуречие г. Примечаеву», «О всегдашней ревности в продаже товаров», «Разговор между ученым и старою женщиною», «Разговор Ирспккус и Касандр», «Предложение разумным Россианам о принятии нового исчисления времени», «О путешествиях», «О моде», «О правописании», «Примечание о правописании», «Наставление ученикам», «О стопосложении», «Критика на оду», «Рассмотрение од г. Ломоносова», «Ответ на критику», «О происхождении российского народа», «Немецкий и Немецка», «О новой философической секте», «К добру или худу человек рождается», «О безбожии и бесчеловечии», «О слове мораль», «О почтении автора к приказному роду», «О происхождении слова царь», «О суеверии и лицемерии», «О пребывании в Москве Монбрана», «Странное обыкновение», «О критике», «О домостроительстве», «Перевод с французского языка из чужестранного журнала месяца апреля 1755 года, стран. 114 и следующие, напечатанного в Париже: Синав и Трувор российская трагедия, сочиненная стихами г. Сумароковым», «Наставление младенцам: мораль, история и география» (итого 88 статей).

Мы не без намерения привели здесь этот полный перечень сочинений Сумарокова. Такая деятельность изумительна в человеке того времени! Годы и здравый смысл давно уже произнесли свой суд над поэтическими произведениями Сумарокова: их теперь невозможно читать, несмотря на то, что современники ими восхищались. Однако ж никак нельзя презирать и судом современников, обязанных сочинениям Сумарокова своею грамотностию и — что̀ особенно важно — своею наклонностию к благородному наслаждению чтением и теат-

ром. Следовательно, поэтические сочинения Сумарокова, и не будучи читаемы, должны остаться навсегда фактом истории русской литературы и образования русского общества. Что̀ же касается до собственно литературных статей Сумарокова, они чрезвычайно интересны и для нашего времени, как живой отголосок давно прошедшей для нас эпохи, одной из интереснейших эпох русского общества. Сумароков обо всем судил, обо всем высказывал свое мнение, которое было мнением образованнейших и умнейших людей того времени. Плохой поэт, но порядочный по своему времени стихотворец, характер мелкий, завистливый, хвастливый, задорный и раздражительный, — Сумароков все-таки был человек умный и притом высокообразованный в духе того времени. И потому в его прозаических статьях много фактов о состоянии общества и духе его эпохи. В них он является критиком в многостороннем значении этого слова, как судия не только искусства и литературы, но и мнений и нравов современного ему общества. Посему, говоря о русской критике, мы никак не могли обойти первого (по времени) ее представителя — Сумарокова. Мы должны взглянуть, хотя мимоходом, на те из его сочинений, где он является критиком и полемическим мыслителем. И мы уверены, что после наших указаний многие захотят покороче познакомиться с прозаическими сочинениями Сумарокова и пожалеют, что они изданы Новиковым без толку, без плана, с страшными опечатками и искажениями смысла, без примечаний, и что теперь некому издать всех сочинений Сумарокова как следует, а главное — с необходимыми пояснениями и примечаниями. Вообще, надо заметить, что компактные дешевые издания старинных русских писателей, игравших в глазах своих современников более или менее важную роль, были бы очень полезны для литераторов, которым необходимо знать основательно историю отечественной литературы и родного языка. В царствование Екатерины было много пишущего народа и однако немногие пользовались огромною известностию: знак, что в них было нечто соответствовавшее их эпохе и удовлетворявшее ее требованиям. Пусть вкус эпохи бывает иногда ложен, но эпоха всегда важнее человека, и самые заблуждения ее всегда представляют любопытный и поучительный факт для мыслителя. Смешно и жалко видеть бесплодные усилия старичков прошлого века восстановить славу корифеев их юности на-счет славы новых талантов; смешно и жалко видеть, как они силятся соблазнить новое поколение умершею поэзиею прошедшего; но в то же время, можно уважать имена тружеников, которые своими сочинениями, каковы бы они ни были, размножали в обществе число грамотных людей, возбуждали в нем любовь к благородным наслаждениям и способствовали к произведению того, что̀ называется «публикою» и без чего невозможна никакая литература. Таким образом, желательно было бы видеть издание в одинаковом формате, компактное и дешевое, не только Ломоносова (старинные и неопрятные, притом и не совсем полные издания которого составляют теперь библиографическую редкость), или Державина (Смирдинское издание которого так неудачно и так бесполезно, ибо

в нем пьесы расположены по родам, а не по времени их явления), или Фонвизина (который издан г. Салаевым довольно толковито, но без переводов этого писателя), или Озерова (которого все издания уже устарели); но и Кантемира и Тредиаковского, Поповского, Сумарокова, Хераскова, Муравьева, Петрова, Богдановича, Княжнина, Кострова, Плавильщикова, Ильина, Иванова, Макарова и других; еще желательнее, чтоб всё это было издано с примечаниями и пояснениями, как издают своих старинных писателей французы.

Мы обратим внимание только на те статьи Сумарокова, в которых видны понятия того времени об искусстве, или которые, при полемическом тоне, характеризуют общество его времени.

Первое место между такими статьями Сумарокова должно занимать его предисловие к «Димитрию Самозванцу». Тон этого предисловия самый полемический и устремлен против так называвшейся у нас встарину «слезной комедии», что̀ называлась в Европе мелодрамою. Известно, что мелодрамы были в страшном гонении в XVIII веке, и тогдашние судьи и теоретики искусства столько же не терпели их, сколько любила их та часть публики, которая ценила литературные произведения по мере доставляемого ими наслаждения, а не по пиитике Буало. Сумароков, в свою очередь, не мог не ненавидеть их, и одна из них «Евгения», переведенная каким-то московским чиновником, имела значительный успех на сцене, что еще более восстановило против нее ревнивого ко всякому чужому успеху Сумарокова. В его филиппике против этой драмы выказывается и понятие об искусстве знатоков того времени, и нравы общества, и характер самого Сумарокова. Выписываем ее вполне, тем более, что она не велика:

Слово публика, как негде и г. Вольтер изъясняется, не знаменует целого общества, но часть малую оного: то есть людей знающих и вкус имущих. Есть ли бы я писал о вкусе диссертацию, я бы сказал то, что такое вкус, и изъяснил бы оное; но здесь дело не о том. В Париже, как известно, невежд не мало, как и везде; ибо вселенная по большей части ими наполнена. Слово чернь принадлежит низкому народу, а не слово: подлой народ; ибо подлой народ суть каторжники и прочие презренные твари, а не ремесленники и земледельцы. У нас сие имя всем тем дается, которые не дворяне. Дворянин! великая важность! Разумный священник и проповедник величества божиего, или кратко богослов, естествослов, астроном, ритор, живописец, скульптор, архитектор и протч.: по сему слепому положению члены черни. О несносная дворянская гордость, достойная презрения и поругания! Истинная чернь суть невежды, хотя бы они и великие чины имели, богатство кревово, и влекли бы свой род от Зевса и Юноны, которых никогда не бывало; от сына Филиппова победителя или паче разорителя вселенной, от Июлия Цесаря утвердившего славу римскую, или паче разрушившего оную. Слово публика и тамо, где гораздо много ученых людей, не значит ничего. Людовик XIV дал Парнасу златой век во своем отечестве; но по смерти его вкус мало по малу стал исчезать. Не исчез еще; ибо видим мы оного остатки в г. Вольтере и во других французских писателях. Трагедии и комедии во Франции пишут; но не видно еще ни Вольтера, ни Молиера. Ввелся новый и пакостный род слезных комедий: ввелся там; но там не исторгнутся семена вкуса Расинова и Молиерова; а у нас по теятру почти еще и начала нет; так такой скаредный вкус, а особливо веку великия Екатерины не принадлежит. А дабы не впустить оного, писал я о таковых драмах к г. Вольтеру: но они в сие краткое время вползли уже в Москву, не смея появиться в Петербурге: нашли всенародную похвалу и

рукоплескание, как скаредно ни переведена Евгения, и как нагло актриса под именем Евгении вакханту ни изображала: а сие рукоплескание переводчик оныя драмы, какой-то подъячий, до небес возносит, сплетая зрителям похвалу и утверждая вкус их. Подъячий стал судиею Парнаса и утвердителем вкуса московской публики!.. Конечно скоро преставление света будет. Но неужели Москва более поверит подъячему, нежели г. Вольтеру и мне: и неужели вкус жителей московских сходнее со вкусом сево подъячева! Подъячему сплетать похвалы вкуса княжичей и господичей московских, толь маломестно, коль не пристойно дьяку, хотя и придворному, мои песни, без моей воли, портить, печатать и продавать, или против воли еще пребывающего в жизни автора портить его драмы, и за порчу собирать себе деньги, или съезжавшимся видеть Семиру, сидеть возле самого оркестра и грызть орехи, и думати, что когда за вход деньги заплачены в позорище, можно в партере в кулачки битися, а в ложах рассказывать историю своей недели громогласно, и грызть орехи; можно и дома грызть орехи: а публиковать газеты весьма малонужные, можно и вне театра; ибо таковые газетчики к тому довольно времени имеют. Многие в Москве зрители и зрительницы не для того на позорище ездят, дабы им слышать ненужные им газеты: а грызение орехов не приносит им удовольствия, ни зрителям разумным, ни актерам, ни трудившемуся в удовольствие публики автору: его служба награждения, а не наказания достойна. Вы путешествователи, бывшие в Париже и Лондоне, скажите! грызут ли там во время представления драмы орехи; и когда представление в пущем жаре своем, секут ли поссорившихся между собою пьяных кучеров, ко тревоге всего партера, лож и театра. Но как то ни есть: я жалею, что не имею копию с посланного к г. Вольтеру письма, быв тогда в крайней расстройке, и крайне болен, когда князь Козловский, отъезжавший к г. Вольтеру, по письмо ко мне заехал; я отдал мой подлинник, ниже ево на бело переписав; однако ответное письмо сего отличного автора и следственно отличного и знатока, несколько моих вопросов заключает: а особливо что до скаредной слезной комедии касается. А ежели ни г. Вольтеру, ни мне кто в этом поверить не хочет; так я похвалю и такой вкус, когда щи с сахаром кушать будут, чай пити с солью, кофе с чесноком: и с молебном совокупят панафиду. Между Талии и Мельпомены различие таково, каково между дня и ночи, между жара и стужи, и какая между разумными зрителями драмы и безумными. Не по количеству голосов, но по качеству утверждается достоинство вещи: а качество имеет основание на истине.

Достойной похвалы невежи не умалят:
А то не похвала, когда невежи хвалят.

Затем следует письмо Вольтера в подлиннике. Вот слова Вольтера касательно мелодрамы: «Со времен Ренара, который был рожден с истинно-комическим гением и один несколько приблизился к Мольеру, у нас были только одни чудища. Авторы, неспособные написать даже порядочной шутки, хотели писать комедии, чтоб только приобретать деньги. Не имея достаточной силы ума, чтоб сочинять трагедии, ни довольно веселости, чтоб писать комедии, — они не умели добиться известности даже между лакеями. Тогда они начали выставлять трагические происшествия под мещанскими именами. Говорят, будто в этих пьесах есть интерес и будто они возбуждают внимание зрителя, если хорошо играются; может быть; впрочем, я никогда не мог их читать; но утверждают, будто актеры производят некоторую иллюзию. Это незаконно-рожденные пьесы — ни трагедии, ни комедии; когда нет лошадей, то считаешь себя счастливым, если можешь ехать на мулах».

Похвастевшись письмом Вольтера, Сумароков оканчивает свое предисловие следующим рассмотрением содержания «Евгении»;

«Содержание сей слезной комедии есть следующее. Молодой, худо воспитанный и нечистосердечный граф вне Лондона распалился красотою дочери некоего небогатого дворянина, и велел своему слуге себя с нею обвенчать: она обрюхатела, а он возвратился в Лондон и помолвив жениться на какой-то знатной девице, собирается на это сочетание; первая его супруга приехала в его дом: сведала, что сожитель ее с другою браком сочетается: бегает растрепав волосы: она плачет; отец сердится: в доме иной плачет, иной хохочет: наконец сожитель ее сей повеса и обманщик достойный виселицы за поругание религии и дворянской дочери, которую он плутовски обманул, обманывает другую невесту, знатную девицу: входит из безделыства в безделыство: отказывает невесте, и вдруг переменив свою систему опять женится вторично на первой своей жене; но кто за такова гнусного человека поручится, что он на завтре еще на ком-нибудь не женится, ежели правительство и духовенство его не истребят. Сей мерзкой повеса не слабости и заблуждению подвержен, но бессовестности и злодеянию».

Из самого этого изложения видно, что пьеса «Евгения» самая моральная: повеса раскаивается и браком заглаживает свой проступок; но наш критик никак не хочет простить ему рукоплесканий московской публики, и упорствует видеть в нем злодея. Он даже ругнул порядком и актрису за то, что она слишком хорошо играла роль Евгении. Такие критики не редкость и в наше время...

Выражения: «Неужели Москва больше поверит подъячему, нежели г. *Вольтеру* и *мне*» и «А ежели ни *г. Вольтеру*, ни *мне* кто в этом поверить не захочет» и пр., показывают достаточно, *как* думал Сумароков о самом себе. В выходках его самолюбия есть какая-то наивность и достолюбезность: это не столько наглое самохвальство, сколько теплая вера в свою великость. В этом отношении особенно забавна его статья «Ответ на критику», которая начинается так: «Не надлежало бы мне ответствовать на сочиненную против меня г. Т. критику; ибо я в ней кроме брани ничего не нашел; однако надо его потешить и что-нибудь на то написать, чтоб он не подумал, что я его так много уничтожаю, что уж и отвечать не хочу». Вот несколько возражений Сумарокова на эту критику, хорошо характеризующих вообще критику того времени:

«Не дивлюсь, говорит он (автор критики), что поступка нашего автора безмерно сходствует с цветом его волосов, с движением очей, с обращением языка и с биением сердца». О каком он говорит биении сердца, того я не понимаю, в прочем сия новомодная критика очень преславна!

«Не думает ли он, — говорит он обо мне, чего он сам стоит, и что и каков тот, против которого он как с цепи спустил своевольную в лихости свою Музу?» — Думаю.

Приводя в пример он строфу из некоторой оды г. Л. не узнал он, что автор недремлющими называет очами, хотя то и совершенно изъяснено, что автор недремлющими очами называет звезды, а он подумал, что то сказано о ангелах. А строфа сия очень ясна.

Привязался он к типографским двум погрешностям, как будто клад нашел. Надлежало написать *умножь сея*, а ошибкою напечатано *умножь сей*, и вместо *удобно* напечатано *удобной*: как же подумать, чтобы первую ошибку кто-нибудь сделать мог, кто хотя немного о стихотворении слыхал, а другую, кто хотя несколько по Русски умеет.

«И хотя оды свойство, говорит он, по мнению авторову, что она

Взлетает к небесам, свергается во ад,
И мчася в быстроте во все края вселенны,
Врата и путь везде имеет отворенны.

Вторая из двух моих епистол. Однако *де* сие не значит, чтоб ей соваться во все стороны, как угорелой кошке». Я как угорелая кошка не суюсь, а подлому изъяснению, *как угорелой кошке*, кроме его сочинений ни в какой критике места не нахожу.

Говорит он о мне моими стихами:
Нет тайны никакой безумственно писать,
Искусство, чтоб свой слог неправно предлагать,
Чтоб мнение творца воображалось ясно,
И речи бы текли свободно и согласно.

Из второй из двух моих епистол. Я не знаю, к кому сии стихи, ко мне или к нему больше приличествуют. Песенка:

Поют птички
Со синички.
Хвостом машут и лисички.

Плюнь на суку
Морску скуку,
Держись черней и знай штуку.

Кажется мне не лутче моих сочинений.

Из последнего возражения ясно видно, что г. Т., написавший на Сумарокова такую грозную критику, есть никто иной, как профессор элоквенции, а паче всего хитростей пиитических, бессмертный Василий Кириллович Тредиаковский.

Этот, эта, это, за (вместо) *сей, сия, сие,* имею (почитаю) я за вольность, что в оде положить нельзя, а в трагедиях, в некоторых местах полагать можно, ибо они слова не чужестранные и непростонародные: да я ж кладу (употребляю) их очень редко.

Братиев вместо *братий,* есть вольность же, так же *следствиев,* и протчее: а братиев есть и весьма вольность малая; ибо хотя *братий* и правильняе, нежели *братиев;* однако вместо *братиев* сокращенно *братьев* еще употребительняе, нежели *братий: зело, зело братьев я здесь в угодность ево положил много.* А я употреблению с таким же следую рачением, как и правилам: правильные слова делают чистоту, а употребительные слова из склада грубость выгоняют, например: Я люблю сего, а ты любишь другова есть правильно, но грубо. Я люблю этова, а ты другова. — От употребления и изгнания трех слогов *го* и *гаго* слышится приятние. Вот для чего я это делаю, а не от незнания, как гневаясь на меня, г. Т. говорить изволит.

Кладет в порок, что я пишу *опять* за *паки;* но прилично ли положить в рот девице семьнадцати лет, когда она в крайней с любовником разговаривает страсти, между нежных слов *паки,* а *опять* слово совершенно употребительное, и ежели не писать *опять* за *паки,* так и *который, которая, которое,* надобно отставить и вместо того употреблять к превеликому себе посмешеству, не употребительные ныне слова *иже, яже* и *еже,* которые хорошо слышатся в церковных наших книгах, и очень будут дурны, не только в любовных, но и в геройских разговорах.

Особенно примечательны в этой антикритике Сумарокова следующие слова об авторе критики, т. е. Тредиаковском: «Меня он пуще всех не любит, за некоторые в одной моей епистоле стихи и за комедию, которые он берет на свой счет. Пускай ево берет, а я в том, что не к нему это сделано, клясться причины не имею. Я то писал так, как везде писать позволено, хотя б то и о нем было: однако я не го-

ворю, что то о нем писал, может быть о нем, а может быть и не о нем». Здесь дело идет о комедии «Тресотиниус», в которой под именем педанта *Тресотиниуса* действительно выведен Тредиаковский, и в которой, как во всех комедиях Сумарокова, нет ни нравов времени, ни характеров, ни комизма, ни остроумия, ни правдоподобия, ни здравого смысла. Естественно, что Тредиаковский особенно напал на комедию, в которой увидел пасквиль на себя.

Жестоко злобясь и браня меня, говорит он, что *Тресотиниус* мой из Гольберга. Каким же образом под именем Тресотиниуса находит он себя, ежели сия комедия взята из Гольберга; или он думает, что у них такой же русской не знающий педант был, какой под именем Тресотиниуса у меня представлен. А капитан Брамарбас, по характеру своему взят из Терентиева Евнуха, который комик не только греческих комиков был подражателем, но почти переводчиком. Что ж имя Брамарбаса взято из Гольберга, и в том он ошибается; ибо гольбергов офицер в немецком переводе сим назван именем, а в дацком подлиннике, он не Брамарбасом называется.

Хорев, говорит он, взят весь из Корнелия, Расина и Вольтера, а наипаче из Расиновой Федры. Это не правда; а что есть в ней подражания, а стихов пять шесть есть и переводных, что я и укрывать не имел намерения; для того, что-то ни мало не стыдно. Сам Рассин, сей великий стихотворец и преславный трагик, в лутчие свои трагедии взял подражанием и переводом из Еврипида в *Ифигению**** стихов, в *Федру**** стихов, чего ему никто не поставит в слабость, да и ставить невозможно.

Гамлет мой, говорит он, не знаю от кого услышав, переведен с французской прозы Аглинской Шекеспировой Трагедии, в чем он очень ошибся. Гамлет мой, кроме монолога в окончании третьего действия и Клавдиева на колени падания, на Шекеспирову трагедию едва, едва походит.

Епистола моя о Стихотворстве, говорит он, вся Боалова, а Боало взял из Горация. Нет: Боало взял не всё из Горация, а я не всё взял из Боало. Кто захочет мою епистолу сличить с Боаловыми о Стихотворстве правилами; тот ясно увидит, что я из Боало может быть не больше взял, сколько Боало взял из Горация, и что нечто из Боало взято, я в том и запираться никогда не хотел.

От Вольтеровых двух стихов, которые я почти перевел и положил в трагедию Хорева, в прежестокую г. Т. вступил ярость, делает протчие восклицания, и протчие неистовствы: а дело всё состоит, что в печати не в том месте поставлена запятая.

Кроме языка и тона, тут и весь кодекс искусства и литературы того времени: взять целиком идею, сюжет чужого сочинения, перевести целые места из него, — это не считалось похищением и не умаляло цены произведения. И так делалось не у одних у нас: французы нещадно обворовывали греков, римлян, англичан и испанцев и из этого воровства не думали делать тайны. Поэзия была сбором общих мест; ей можно было и учиться и выучиваться; собственно талант, как дар природы, составляло стихотворство, а не поэзия. Чтоб писать стихи, особенно с рифмами, нужно, если не таланта, то способности, по крайней мере; чтоб выдумать сюжет поэмы или драмы, нужно было только знать, в подлиннике, или переводе, произведения иностранных поэтов: бери целиком и копируй — это значило «сочинять». Даже подражать рабски отечественным писателям значило быть поэтом наравне с теми, которые в состоянии были сами изобретать. И в смысле поэзии, как сбора общих мест, Сумароков был совсем не плохой поэт для своего времени, на которое, поэтому,

он и не мог не иметь сильного влияния. Он знал хорошо французский и немецкий языки, был хорошо воспитан и образован в духе своего времени; и будь у него немного побольше вкусу, немного поменьше самолюбия, да владей он русским языком хоть так хорошо, как владел им Ломоносов, — то, при своем жизненном и общественном направлении, он решительно затмил бы всех писателей своего времени и был бы, в отношении к этому времени, действительно необыкновенным и достойным серьезного изучения явлением. В статье Сумарокова «О пребывании в Москве Монбрана» есть преналивновыраженное мнение о «заимствованиях». Кто этот Монбран — не знаем; дело только в том, что он, как образованный француз, хорошо был принят в лучших московских домах и скоро обратил на себя общее внимание своею болтовнею о том, что в России нельзя достать хорошего бургонского вина, что честных людей нет и быть не может на свете. Но больше всего взбесил он Сумарокова разговорами «о бездельствах г. Вольтера и г. маркиза Даржанса и о невежестве последнего». — «А разговаривал он больше всех со мною (говорит Сумароков), думая искоренить мое к г. Вольтеру и к г. Даржансу почтение. А не сбив меня с моей дороги, солгал на меня, будто я говорил, что г. Вольтер окрадывает стихотворцев, чего он от меня никогда не слыхал. А подражание ни которому стихотворцу бесславия не приносит. Я и сам из сочинений г. Вольтера, г. Расина и г. Корнелия не таясь заимствовал, что из одной моей трагедии, которая на французской переведена язык, всем довольно видно, а говорил я только то, что одна из новых г. Вольтера трагедий с одной моей трагедией очень сходна. Из сего не следует, что я возвышал себя и поносил г. Вольтера, которого трагедии по достоинству их, похвалу себе у всей Европы заслужили».

«Мнение во сновидении о французских трагедиях» есть настоящая критическая статья, кажется, писанная, по догадке Новикова, к Вольтеру. Форма критики затейлива в духе того времени, как то̀ показывает и ее заглавие и это маленькое предисловие к ней:

> Разные обстоятельства отвратили меня вечно от театра. Легче было мне расстаться с Талиею, нежели с прелюбезною моею Мельпоменою; но я ныне и о ней редко думаю: не для того, что она мне противна, но что она мила: а о той любовнице, которая мила, паче жизни, по разлучении вспоминати мучительно. Но кто от мучительного сновидения спастися может? Встревожил меня сон, и извлек из очей моих, во время своего продолжения, слезы. Был я сновидением на театральных представлениях парижских, и видел некоторые трагедии так живо, как на яву.

Затем Сумароков начинает с «Цинны» Корнеля, излагая, какие он, во время представления, имел чувствия и рассуждения. Потом следуют заметки, что такой-то де стих «преславен», и такой-то «скареден», что такой-то монолог хорош, только долог, такое-то место «преизящно», а такое-то «гнусно и подло»: Сумароков, как русский человек, сильно выражался! Но почему он одно находит хорошим, а другое дурным, — этого в наше время никто не поймет: так пере-

менчивы времена! Хваля особенно четыре стиха из «Федры» Расина, наш критик восклицает: «Едино сие явление соплело бы вечные Расину лавры, если б он и ничего более не писал»! Разбирая вольтерова «Брута», критик говорит: «Первое явление прекрасно. Во втором явлении сии стихи вкус ваш назначали *(следует выписка семи стихов)*. Брут перервал Аратову речь по вольтерски. Всё явление достойно Вольтера и муз самих. Сие явление не одну забаву приносит и не одни цветы, но пользу и плоды. Франция, Европа и Париж должны много Вольтеру, за нововведенный вкус, и к удовольствию сердца и разума нашего. Остаток действия весь хорош. Первое явление второго действия вы от жара любовного несколько отдерживаете, род искусства авторского, дабы любопытство смотрителей умножено, и сердце после сильно поражено было». Далее, он нашел такие красоты в «Бруте», что говорит: «Восхищение и поражение сим явлением моего сердца, препятствует устам моим изобразити чувствие души моей и жертвовати похвалою французскому Софоклу, Расинову, Метастазиеву и может быть *и моему совместнику*, которому я еще больше должен, нежели Расину».

Мнение о «Заире» Вольтера так добродушно-оригинально, или, может-быть, так ловко и хитро выражено, что его нельзя не выписать вполне:

Первое явление прекрасно, вкуса щегольскова. Второе прекрасно. Остаток действия хорош. Втораго действия первое явление хорошо, а паче многократно христианам. Второе явление хорошо. Третие явление писано весьма хорошо и христианам крайне жалостно. Не плакали во время явления одни только невежи и деисты: одни по причине, а другие по другой, хотя последние были и тронуты, свиданием и разительными обстоятельствами отца и дочери. Сия трагедия весьма хороша, но я, по нещастию моему, окружен был беззаконниками, которые во всё время кощунствовали, и ради того, вступающие в очи мои слезы, не вытекали на лицо мое. Видно, что сию сочиняя драму автор, о том имел попечение, дабы христианский закон утвердити в сердцах наших, и отвлечи беззаконников, сих заблужденных людей, от естественного богопочитания, которые не приемлют священного писания. И ежели сия драма с прямым успехом перед деистами представлена будет; так и драма Магомет в Константинополе понравится. Брут когда нибудь может войти больше в моду в Париже; ибо из монархии республики делаются. А Заира никогда из моды не выйдет; христианский закон не исчезнет никогда, по словам вочеловечившегося бога. Вы зделали великое по общему христианскому мнению, дело, проповедывая и утверждая христианство; хотя и думают безбожники, что вы сею прекрасною трагедиею отвлекаете людей от истинного богопочитания, и уже вараженных людей, еще заражаете. Ежели бы вы были деист; так бы я в вечном остался неведении, ради чего вы сию трагедию сочинили. А зная, что вы христианин ведаю и то, что вы ее сочинили, умножая нашу по христианству верность.

После одного стиха в «Альзире» критик наш был восторжен, а восторженный партер восплескал громко и троекратно. В IV акте, сочиненном самою Мельпоменою, критику не понравилось то, что Альзира, в предыдущих действиях «ругавшаяся европейскому о чести рассудку», тут говорит о том в другом совсем духе. «Я хвалю вас бесстрастно, так бесстрастно говорю, что мне это крайне не правится; а речи и Альзиры и Замора божественны».

Критика заключается разбором «Меропы», и последние строки этого разбора могут служить и résumé, и характеристикою всей критики:

«Нечего отличати: всё прекрасно в сей трагедии, по сие время: придем к четвертому явлению третьего действия: музы его писали. Чего оно достойно, я чувствую, но словами изобразити не могу. Остаток действия прекрасен. Четвертое действие всё весьма прекрасно. Второе явление несравненно. Четвертое явление пятого действия несравненно, и всё действие прекрасно. Альзира, Цинна и Аталия кажется мне должны уступить первенство Меропе и Федре. Сии две трагедии будут вечною честию своим авторам и Мельпомене, и вечною славою Франции, Европе, и всему роду человеческому.

Точно подписи учителя на тетрадках школьников: не дурно, порядочно, изрядно, хорошо, очень хорошо, отлично хорошо, прекрасно, превосходно!.. Но это-то и называлось тогда критикою, и, право, Сумароков ни чем не хуже многих знаменитых критиков в Европе того времени...

«Перевод с Французского языка из чужестранного журнала месяца апреля 1755 года, стран. 114 и след. напечатанного в Париже. Синав и Трувор Российская трагедия сочиненная Стихами господином Сумароковым» — есть не что иное, как разбор «Синава и Трувора», напечатанный в парижском журнале, переведенный самим же Сумароковым и, может быть, им же и написанный. Статья эта заключается следующими строками:

В протчем кажется, что господин Сумароков, прежде нежели обогатил российский теятр сею трагедиею, имел знание о некоторых чужестранных театрах: за что ему Россия тем большее благодарение приносить должна. *Сколь ни остроумен он от природы, сколь ни блистают естественные его дарования везде в сём сочинении;* однако может быть не столь сильно, не столь с правдою сходственно изобразил бы он любовь и ревность, есть ли бы никогда не читал *Расина* и *Шекеспира*. Что ж? Должно ли стыдиться таковаго училища? Самые лучшие сочинения сих авторов, служили бы только к тому, чтоб в отчаяние привесть стихотворцев последующих веков, ежели бы по крайней мере не позволено было подражание. Представим себе Андромаху, Федру, Отелла, Ромеа и Иулиетту, то увидим ясно, что древние трагики не изчерпнули всей материи о сих двух, или лучше сказать о сей единственной страсти: но всяк признает, что выше упомянутые два великие мужи не оставили ничего, чтоб после их будущие, как нечто новое могли предложить. И так, когда автор все силы свои на то употребляет, чтоб писать таким же образом, каким они; то чем ближе он к их слогу приходит, тем большую себе похвалу вместо строгого истязания заслуживает. Тот был бы весьма несправедлив, кто бы не приносил должной похвалы господину Сумарокову за то, что он красоты чужестранных стихотворцев не только умел познать и почитать, но и употребить оныя в свою пользу. Достойное поругания невежество многих нынешних писателей подвергает сему осуждению для того, что они приобыкнув окрадывать или грабить других авторов им единовременных и единоземцев, наполняют бесстыдным образом свои сочинения чужими мыслями и словами, но ведая в чем состоит разумное подражание. Еще меньше можно винить господина Сумарокова в том, что содержание его трагедии сходственно со многими французскими. Двух братьев, влюбившихся в одну особу находим мы в некоторых самых лучших трагедиях, которые до сего времени остались на театре, например: в Родогуне, Никомиде, Митридате, Британнике, Радомисте и протчих: однако никакого другого сходства не сыщется в них с Синавом и Трувором. В чем можно легко увериться слича оную со всеми вышеписанными.

Неизвестны нам древние предания, на которых может быть одних основана вся российская история до принятия россиянами христианской веры. Автор не

упоминает ничего, откуда он взял сию материю, для того и нам не можно знать, есть ли в истории какие следы приключений изображенных им в его трагедии, или содержание ее совсем вымышленное. Обнадеживают нас, что сия господина Сумарокова драма в отечестве его великий успех имела, и мы не сомневаемся, что и на других театрах не сделает она ни малейшего ущерба чести авторовой, по крайней мере отечеству стихотворца славу принесет, как произведшему на свет такого стихотворца, который живым примером показывает о успехах наук, введенных Петром Великим и процветающих под покровительством августейшей его дщери.

Критики Сумарокова на Ломоносова составляют самую забавную сторону авторства Сумарокова. Заметив в оде погрешность (не всегда истинную), Сумароков иногда очень ясно дает знать, что он таких погрешностей избегать старается, например: «*Меж льдистыми горами!*» меж льдистыми делает выговору великую трудность, что (чего) я весьма обегать стараюсь». Замечание его на два первые стиха одной оды Ломоносова может дать понятие о целой критике:

Возлюбленная тишина,
Блаженство сел, градо́в ограда.

Градо́в ограда, сказать не можно. Можно молвить, селения ограда, а не ограда града; град от того и имя свое имеет, что он огражден. Я не знаю сверх того, что за ограда града тишина. Я думаю, что ограда града войско и оружие, а не тишина. Город имеет в родительном падеже множественного числа городов, а град гра́дов, а не градо́в; для того, что в именительном падеже множественного числа, город имеет звание города̀, а град гра́ды, а не града̀ и не гради́.

Всё это отчасти и справедливо; но сам Сумароков, в своих стихах, дает еще более чудовищные факты подобного терзания и коверкания языка и смысла.

Особенно оригинальна статья Сумарокова «Рассмотрение од г. Ломоносова». В ней нет никаких рассуждений, даже никакого приступа: всё дело в ней решается цифрами, таким образом: «*Строфы прекраснейшие*: (следуют римские цифры для означения од и обыкновенные цифры для означения строф); *строфы прекрасные*: (цифры); *строфы весьма хорошие*: (цифры); *строфы хорошие*: (цифры); *строфы изрядные*: (цифры); *строфы, по моему мнению, требующие большова исправления*: (цифры); *строфы, о которых я ничего не говорю*: (цифры).

Но этим не оканчивается смешное в соперничестве Сумарокова с Ломоносовым: есть у Сумарокова отдельная статья под названием «некоторые строфы»; она вся состоит из 12-ти строф, из которых, попеременно, над одною стоит «его», а над другою «моя». Следующее же предисловие объясняет эту странную загадку:

Мне уже прискучилося слышати всегдашние о г. Ломоносове и о себе (т. е. обо мне) рассуждения. Слово громкая ода к чести автора служить не можетъ: да сие же объяснение значит галиматию, а не великолепие. Мне приписывают нежность: и сие изъяснение трагическому автору чести не приносит. Может ли лирический автор составити честь имени своему громом! и может ли представленный в драме Геркулес быти нежною Сильвиею и Амариллою воздыхающими у Тасса и Гвариния! Во стихах г. Ломоносова многое для почерпания лирическим авторам сыщется: а я им советую взирати на его лирические красоты и отделяти хорошее от худова. Г. Ломоносов со мною несколь-

ко лет имел хорошее знакомство и ежедневное обхождение, и нередко слыхал я от него, что он сам часто гнушался, что некоторые его громким называли. Его достоинство в одах не громкость. А что ж? об етом долго говорить, и я прилагаю здесь предисловие, и некоторые к чести его строфы, для сравнения с моими, а не толкования. О преимуществе себе я публику не прошу; ибо похвалы выпрошенные гадки: а есть ли и г. Ломоносову дастся и в одах преимущество, я об етом тужить не стану: желал бы я только того, чтобы разбор и похвалы были основательны. В протчем я свои строфы распоряжал, как распоряжали Мальгерб и Руссо (Жан-Батист) и все нынешние лирики; а г. Ломоносов этово не наблюдал; ибо наблюдение сего, как чистота языка, гармония стопосложения, изобильные рифмы, разношение не гласных литер, не привыкшим писателям толикого стоят затруднения, колику́ю приносят они сладость. Наконец: во надгробной надписи г. Ломоносова изображено, что он учитель поэзии и красноречия: а он ни кого не учил и ни кого не выучил; ибо г. Ломоносова честь не в риторике его состоит, но в одах. Потомки и ево и мои стихи увидят и судить нас будут, или паче письма наши; но потомки могут, или должны будут подумати, что и я по сей ему надгробной надписи был ево ученик: а я стихи писал еще тогда, когда г. Ломоносова и имени не слыхала публика. Он же в Германии писати зачал, а я в России, не имея от него не только наставления, но ниже зная его по слуху. Г. Ломоносов меня несколькими летами был по старее; но из того не следует сие, что я ево ученик, о чем я не трогая ни мало чести сево стихотворца предуведомляю потомков, которые и г. Ломоносова и меня не скоро увидят: а особливо ради того, что и язык наш и поэзия наша исчезают; а зараза пиитичества весь российский Парнасс невежественно охватила; а я истребления оному предвидети не могу, жалея, что прекрасный наш язык гибнет. А что в протчем до г. Ломоносова надлежит; так я, похваляя его, думаю только о живности его духа видного во строфах его. *Великий был бы он муж во стихотворстве, ежели бы он мог вычищати оды свои, а во протчие поэзии не вдавался.*

Вот как! Сумароков не любил шутить там, где чья-нибудь слава могла бросать тень на его славу. В длинной статье своей «О правописании», он беспрестанно придирается к Ломоносову, с профессорским тоном какого-то неоспоримого преимущества перед ним. Нападая на употребление буквы *е* вместо буквы *и*, достоеп вместо достоип, бывшей, вместо бывший, Сумароков не без основательности замечает, что «сие нововведенное правило не имеет основания, ни на свойстве языка, ни на древних книгах, ни на употреблении: а единственно на произволении г. Ломоносова и на почтении к нему его последователей, или паче сказать на сем правиле, что г. Ломоносов был академик; так полагают основание на академии, хотя он не составлял академии, но был ее член; и ни академия, ни Россия того не утвердила да и утверждати того Академии не можно: ибо она в науках, а не в словесных науках упражняется». Далее, Сумароков жалуется, что Ломоносов ввел в некоторых словах провинциальное произношение, как наприм., *ле́та*, вместо *лета*, *градо́в*, вместо *гра́дов*, и что «многие не размышляя, таковые его ошибки приняли украшением пиитическим, и употребляют оные к безобразию нашего языка, что г. Ломоносову яко провинциальному урожевцу простительно, как рожденному еще и не в городе, и от поселян; но протчим, которые рождены не в провинциях и не от поселян, сие извинено быть не может». — «Но (прибавляет он) дабы не подумали, что я о происхождении г. Ломоносова в ругательство ему вспоминаю; так нас не благородство, но Музы на Парнасс возводят; ибо благородство есть

последнее качество нашева достоинства, и те только много о нем думают, которые другова достоинства не имеют». — Из ответа Ломоносова Сумарокову о причине заменения буквы ѳ буквою ф, видно, что Ломоносов не находил нужным вступать с ним в серьёзные объяснения: «Эта-де литера стоит подпершися, следовательно бодряе». — «Ответ издевочен, но не важен» замечает Сумароков. Говоря о том, что в предлоге *при*, употребляемом слитно с глаголами, должно сохранять буквы *и*, не переменяя ее на *і*, Сумароков прибавляет: «Г. Ломоносов год целый мне в сем противуречил, и признався по розысканию точные обстоятельности, мое мнение с великим утверждал жаром; но не успел писменно со мною в оном согласиться, или по *частным со мною не до красноречия и не до языка касающимся распрям*, не хотел согласиться до времени: как он покритиковал у меня не знаю за что наречие *днесь*, и не нашел другова к тому речения, зачал употребляти вместо *ныне*, *нынь*; но *ныне* не знаменует той краткой точности: а *нынь* не можно вместо *ныне* писать; ибо *е* претворяти в ь писатели вольности не имеют, хотя они и стихотворцы; ибо и им дозволяется нечто, а не всё, да и то что речи ни мало не обезображивает. Да и на что *нынь*; ибо *нынь* ево тоже изображает как и *ныне*: а краткость одного слога не стоит труда искусного рифмотворца». — Действительно, Ломоносово *нынь*, вместо *ныне*, так же нелепо, как и Сумароковы *мя* и *тя*, вместо *меня* и *тебя*. Вообще, говоря о других, Сумароков нередко бывает и основателен и справедлив. Так, наприм., жалуясь на постепенную порчу языка, он приводит разительные примеры этой порчи, как-то употребление «февра*ль*» вместо «февра*рь*», «про*л*убь» вместо про*р*убь». Но зато видит иногда гибель там, где нет даже и опасности, и часто противоречит самому себе; так наприм., с одной стороны, требуя, чтоб, для сохранения коренного происхождения слов, писать *приятный* вместо *пріятный*, с другой стороны не хочет, чтоб предлог *воз*, соединяясь с глаголами, сохранял коренную свою букву *з*, и вооружается против этого со всем комизмом своей запальчивости. «Но бывало ли от начала мира в каком-нибудь народе такое в писании скаредство, каково мы ныне дожили! *Возток*, *източник*, *превозходительство*! Конечно, падение нашего языка скоро будет, когда такая нелепица могла быть воспринята!»

Замечательно, как факт того времени, что Сумароков за искажение русского языка жалуется на малороссиян, и не только писателей, но и на певчих, которые, вместо *во веки веков*, писали и пели *во вики виков*, вместо *тебе господи* — *теби господы*, и т. п. «Не подумает ли кто (прибавляет Сумароков), что я вооружаюся против ученых малороссиян: нет: дай боже, чтоб не только мы, но хотя наши потомки из Малороссии другого Феофана имели! Есть нечто во красноречии худова, но сколько напротив того и славы его имени, и славы наших времен!»

После забавно-энергической выходки против *возтока*, *източника* и *превозходительства* Сумароков делает следующее не менее забавно-энергическое воззвание к Ломоносову:

О Ломоносов, Ломоносов! Что бы ты сказал, когда бы ты по смерти своей сим кривописанием увидел напечатаны свои сочинения! Сие тебе в возмездие, что ты участные имея со мною распри, часто мне противоборствовал и во правописании, и в другом, касающемся до нашего языка, в чем мы прежде наших участных ссор и распрей всегда согласны были: и когда мы друг от друга советы принимали, ругаяся несмысленным писателям, которых тогда еще мало было, и переводу Аргениды. Не было бы у меня более с тобою распрей, ежели бы в твое время столько врали на Руси. Были врали и при жизни твоей, но было их и мало: и были они поскромняе: а ныне они умножилися за грехи своих прародителей: и так пишут они, чтобы им и стен стыдиться надлежало; а они и просвещенных людей не стыдятся. Жаль того, что со врак не положено пошлины: а из стихотворцев не берут в рекруты; ибо полка два из них легко составить можно; а когда изо всех и сочинителей и переводчиков набирать рекрутов; так в один месяц целая великая армия на сражение будет готова; но ежели они таковые будут солдаты, каковые писатели; так не прогоним ни визиря, не возьмем Бендеры.

Замечательна выходка Сумарокова против перевода Тредиаковского роллленевой истории: «Вот (говорит он) ожидаемая польза от умножения сочинений и переводов, которыми нас невежи обогащают! Вредно ободряли вралей похвалами, чтоб они больше врали; ибо-де не писав худо, нельзя писать и хорошо; но враки должно ли издавать на свет? Древняя история неоцененного Роллина, в переводе нашем, подает читателю, не знающему чужих языков, некоторое ему познание, к малому просвещению, без других знаний, и ко прогнанию скуки: *а язык наш как моровая заражает язва*».

Вообще, эта статья так и дышит своею современностию и личностию Сумарокова: в ней он и его время как бы олицетворились и лично беседуют с ними. Кому тут не достается, кто не задевается! И писатели, и женщины, и подьячие!.. «Женщины наши (говорит критик) по большей части никакова правописания не соблюдают и пишут как ни попало, наприм., *матушка мая галубушка пажалуй атпишика мне душа мая где ты купила вчерашнай градитур*, а иногда и *гарнитул*». — Против безграмотности подьячих, по длинноте филиппики, и выписать нельзя: когда Сумароков заговаривал об этом *крапивном зельи*, об этом *хамовом поколении* (как он называл подьячих), его сатирическое негодование всегда лилось рекою, затоплявшею берега свои.

Следующее место представляет для нашего времени особенно интересный факт старинной нашей литературы:

Силы (ударения над словами) писывал и я, долго того держался, хотя и ненавидел, дожидался кого себе в извержении оных сотоварища, но г. Козицкий и г. Мотонис люди и во правописании и во грамматике и во красноречии, которым я никогда ненависти моей к силам не открывал, сами предварили меня, дабы обще начати в ежемесячных сочинениях, называемых Трудолюбивою Пчелою, силы извергнуть: что мы и зделали: а сие не в начале того издания начать. О, ежели бы и то принято было, в чем также будто узнав мое мнение предварил меня некогда г. Полетика, человек искусный, *чтобы собственных прилагательных имен не писать большими литерами*, наприм.: *российское войско* и протч. Я не знаю, дельно ли еще и то, что мы большими литерами все свои страницы излишно шпикуем: а по правописанию нашему, большие литеры становилися только после точек, во начале сочинения, и должны еще становиться при каждой строке в начале стиха.

Статья «О стопосложении» изобилует комически-смешными выходками Сумарокова против Ломоносова.

Г. Ломоносов знал недостатки сладкоречия: то есть, убожество рифм, затруднение, от неразноски литер, выговора, нечистоту стопосложения, темноту склада, рушение грамматики и правописания и всё то, что нежному упорно слуху и неповрежденному противно вкусу; но убегая сей великой трудности, не находя ко стопосложению и довольно имея к одной только лирической поэзии способности: а при том опираяся на безразборные похвалы, вместо исправления стопосложения, ево более и более портил: и став почти порчи сея образцом, не хуля того и во других, чем он сам был наполнен, открыл легкий путь ко стихотворению; но путь сей на парнасскую гору не возводит. У г. Ломоносова во строфах его много еще достойного осталось, хотя, что, или лучше сказать, хотя и всё недостаточно: а у преемников ево иногда и запаха стихотворного не видно. Что г. Ломоносов был неисправный и непроворный стопослагатель, ето я не пустыми словами, но неопровергаемыми доводами покажу; и все мою истину увидят ясно: что ему много и самому часто говорено было. Жаль того, что в некакое время мы были с ним приятели, и ежедневные собеседники: и друг от друга здоровые принимали советы, я сам тогда тонкости стопосложения не знал; но после долговременною приобрел себе истинное о нем понятие практикою... А спондеи обезображивали и самые лутчие г. Ломоносова строфы, к великому мне о нем сожалению: ибо он только и г. Поповский нашему парнасу истинную честь, от начала России, что до стихов надлежит, и приносили. И есть ли бы г. Ломоносов не разстроивался со мною; не в таком бы состоянии видели мы российское красноречие, увядающее день от дня и грозящее увянути на долго. Я ему еще подпора: некоторые духовные и такие люди, каков г. Козицкий, Матонис и им равнознающие, ежели есть такие.

Статья «О истреблении чужих слов из русского языка» может быть отнесена к любопытнейшим фактам истории русской литературы: она доказывает, что вторжение в наш язык французских слов и оборотов отнюдь не было следствием реформы Карамзина, ибо еще до него было в самом сильном разливе. Сумароков смеется над словами: *фрукты*, *сервиз*, *антишамбера*, *камера*, *сюртук*, *суп*, *гувернанта*, *аманта*, *дама*, *валет*, *атут* (козырь), *роа* (король), *макероваться*, *элож* (похвала), *принц*, *бурса*, *тоалет*, *пансив* (задумчив), *корреспонденция*, *кухмистр*, *том*, *эдиция*, *жени* (т. е. гений; под *жени* Сумароков понимал *остроумие*), *бонсан* (здравый смысл; Сумароков переводит *рассуждение)*, *эдюкация*, *манифик*, *деликатно*, *пассия*. Однако ж если многие из этих слов вывелись из употребления, зато многие и остались; гений языка умнее писателей и знает, что̀ принять и что̀ исключить. Вероятно были употребительны и такие фразы, если Сумароков над ними смеется: «Я в дистракции и десеспере; аманта моя сделала мне инфиделите; а я а́ ку сюр против риваля моего буду реванжироваться».

Как о черте смешного и добродушно-наглого самохвальства Сумарокова, нельзя не упомянуть о его вызове проездить за границею два года и потом описать свое путешествие. «Каково мое перо (говорит он), о том и по худым переводам все ученейшие в Европе знают и ту мне похвалу соплетают, которая превосходит желание авторов и тех народов, в которых науки созрели и утвердилися. И что я России сделал честь моими сочинениями, в том я всех ученейших людей во всей Европе свидетелями имею». За два года и четыре месяца

он просил у правительства, кроме своего жалованья, 12 000 рублей, «которые деньги по издании моего путешествия возвратятся в казну с излишком; ибо 6 000 экземпляров продаваяся по три рубля, 18 000 рублев, а потом оная во всегдашнее время продаваться будет, и так казне убытка не будет». —«Если б таким пером, каково мое, описана была вся Европа; не дорого бы стало России, ежели бы и 300 000 на это безвозвратно употребила. Я прошу о сем не для себя, но для пользы моего отечества, а мой собственный прибыток из того только одна честь имени моему».

Эклоги Сумарокова таковы, что их теперь странно видеть в печати. Все они оканчиваются одинаково, в роде этого:

О лютый Периандр!.. невинность исчезает:
Вручаюся тебе... Пастух на всё дерзает.
Не спорит Туллия, гоня упрямство прочь,
И в исступлении препровождает ночь,
В веселии пробыв со пастухом без спора,
Доколе не взошла на паство к ним аврора...

И несмотря на это, Сумароков и не думал быть соблазнительным, или неприличным; а напротив, он хлопотал о нравственности, и был уверен, что эклога такой уж род поэзии, который, по сущности своей, требовал таких сюжетов и с такими развязками. Он посвящает свои эклоги «прекрасному российского народа женскому полу» и в этом посвящении так излагает теорию эклоги, как рода поэзии:

Я вам, прекрасные, сей мой труд посвящаю: а ежели кому из вас подумается, что мои эклоги наполнены излишно любовию; так должно знати, что недостаточная (не полная?) любовь не была бы материю поэзии: сверх того должно и то вообразити, что в дни златого века не было ни бракосочетания, ни обрядов к оному принадлежащих: едина нежность только препровождаема жаром и верностью была основанием любовного блаженства. Говорят о воровстве, о убийстве, о грабеже, о ябедничестве беззазорно во всяких беседах; но уже ли такие разговоры благороднее речей любовных? А особливо когда не о скотской и не о непостоянной говорится любви. В еклогах моих возвещается нежность и верность, а не злопристойное сластолюбие, и нет таковых речей, кои бы слуху были противны. Презренна любовь имущая едино сластолюбие во основании: презренны любовники, устремляющиеся обманывати слабых женщин: подвержены некоторому поношению и женщины, в обман давшиеся: презренно неблагородное сластолюбие; но любовные нежность и верность от начала мира были почтенны и до скончания мира почтенны будут. Любовь источник и основание всякого дыхания: а в добавок сему источник и основание поэзии; так можно ли сочиняти еклоги, есть ли пиит ужаснется глупых предварений и невкусных кривотолкований. А вы, прекрасные, помните только то, что неблагопристойная любовь и непостоянство стыдны, несносны, вредны и пагубны, а не любовь, и что любовию наполненные еклоги и основанные на нежности, подпертой честностию и верностию, читательницам соблазна, точною чертою, принести не могут; хотя и нет никакова блага, из которого бы не могло быти злоупотребления. Что почтенние правосудия; но колико из него происходит ябед и крючкотворений, а следовательно утеснений и погибели роду человеческому? И что почтенняе, еклоги ли составлять, наполненные любовным жаром и пишемые хорошим складом, или тяжебные ябедников письма, наполненные плутовством и складом писанные скаредным?

Оставьте в стороне старинный язык и вникните в мысль этого предисловия: она была мыслию века. Дезульеры, Геснеры и Флорианы писали свои эклоги и идиллии именно по этой теории. Они изображали действительность, которой никогда и нигде не бывало. Они воображали, что точно был золотой век невинности, не понимая того, что состояние невинности есть то же, что состояние животности, как то доказывают все дикие племена Африки, Америки и Австралии. Этим-то мнимо-невинным людям придавали они сладенькие чувствованьица своего времени и были вполне уверены, что изображают пасторальную жизнь, и что их Дафнисы, Меналки, Титиры, Коридоны, Аглаи, Хлои, Амариллы и Галатеи суть лица живые и невинные, тогда как это просто общие риторические места, как и вся поэзия (а не литература в обширном смысле) XVIII века. У Сумарокова вполне достало ума и способности понять это искусство общих мест и воспользоваться им для своего времени.

Истинный критик своего времени, Сумароков судит обо всем — о добродетели, о философии, о грамматике, о поэзии, о стеснительной системе запретительной торговли, о больших беседах, чтении романов, и проч. и проч. Часто у него попадаются мысли хотя не глубокие, но здравые и тем более полезные для общества его времени. Можно написать целую статью о его войне против подьячих: боже мой, где и как ни пятнал, ни позорил их этот неутомимый боец! Говоря о подьячих, Сумароков становится и желчен, и остер, и вдохновенен! Ненависть к этому гнусному отродию (говоря его выражением) была живою струною его души; и кто же не согласится, что источник этой ненависти был благороден, а ее проявление не могло не принести пользы обществу: дидактическое направление в поэзии самобытной есть признак антипоэтического характера народа; но в поэзии подражательной, бывшей плодом реформы, нововведением, какова была, в своем начале, поэзия русская, дидактическое направление есть признак жизненности, социальности, и полезно как для общества, так и для самого искусства: ибо общество потому только и принялось за нее, что увидело в ней *поучение*, действительно полезное для него. Когда дидактическая поэзия истощила всё свое содержание и не могла итти далее, против нее явилась реакция, заговорили о поэзии, как о творчестве, как о цели самой себе, а между тем привычка к чтению, к занятию поэзиею, благодаря ее дидактическому направлению, была уже сделана. После этого не трудно было отвергнуть дидактическую поэзию, как ложную и враждебную истинному искусству. Но это, как мы покажем в следующей статье, сделалось не вдруг, а постепенно. Сперва позволили поэзии воспевать геройские подвиги и победы, не увольняя ее от обязанности поучать; потом стали позволять ей, между прочим, быть выразительницею прихотей фантазии, и наконец, ради грации и обаятельности форм, воспевать и шалости чувства, и пенистое вино, и веселые пирушки, сладостную лень. Уж после этого провозгласили, к крайнему соблазну литературных староверов, что искусство есть само себе цель, что поэзия вне себя цели не имеет и не должна иметь. Так как в этой мысли за-

заключается значительная часть истины, и так как, не перейдя через нее, нельзя было понять идеи искусства, как особной и самостоятельной сферы сознания, то эта мысль и овладела свежими умами до того, что ее довели до односторонности и исключительности, а следовательно, и до нелепости. Теперь критике предстоит новая задача — примирить свободу творчества с служением историческому духу времени, с служением истине.

Итак, дидактическое направление Сумарокова было полезно для современного ему общества. В этом отношении его эпистолы и сатиры имеют свою относительную ценность. Несмотря на грубый язык, цинизм выражений, для *многих* было весьма полезно и поучительно в тот зараженный спесью барства век читать, наприм., такие стихи:

Сию сатиру вам, дворяня, приношу:
Ко членам первым я отечества пишу.
Дворяня без меня свой долг довольно знают;
Но многие одно дворянство вспоминают,
Не помня, что от баб рожденных и от дам,
Без исключения всем праотец Адам.
На то ль дворяня мы, чтоб люди работали,
А мы бы их труды по знатности глотали?
Какое барина различье с мужиком?
И тот, и тот земли одушевленный ком.
И если не ясняй ум барский мужикова,
Так и различия не вижу никакова.
Мужик и пьет и ест, родился и умрет,
Господский так же сын, хотя и слаще жрет,
И благородие свое нередко славит,
Что целый полк людей на карту он поставит.
Ах, должно ли людьми скотине обладать?
Не жалко ль? может бык людей быку продать?

В числе эпистол мы находим и следующие: «Любовь к отечеству есть первая добродетель», «К неправедным судиям», «О русском языке», «О стихотворстве» (переделка L'Art Poëtique Буало) и «Наставление хотящим быти писателями». Во всем этом виден или критик искусства и литературы, или критик нравов. В том и другом Сумароков особенно примечателен, как представитель своего времени. Не изучив его, нельзя понимать и его эпохи. Если б кто вздумал написать исторический роман, или историческую повесть из тех времен, — изучение Сумарокова дало бы ему богатые факты об обществе того времени; а что́ такое исторический роман, как не история общества в известную эпоху? Да; предмет истории — человечество, или народ; предмет исторического романа — общество. Постепенность развития идей в обществе представляет собою картину в высшей степени интересную. На само искусство нельзя смотреть только в сфере самого искусства, без отношения к жизни: такой взгляд может быть иногда верен, но он всегда односторонен, особенно в отношении к искусству в России. Повторяем: наша поэзия, наша литература — плод реформы Петра Великого, как наша цивилизация. Начавшись формами без жизни, они постепенно стремились к жизни и самобытности и достигли наконец того и другого чрез исторический процесс. Сумароков

был одним из замечательных фактов этого процесса, — что̀ и заставило нас говорить о нем подробнее. В следующей статье мы постараемся обозначить постепенность процесса формирования и развития нашей поэзии и литературы от знаменитой войны шишковистов с карамзинистами до более знаменитой войны классицизма с романтизмом. Мы думаем, что это значит показать ту сторону истории нашей литературы, на которую еще никто не обращал внимания.

Статья третья и последняя

Статья наша о «Критике» должна оставить принятый ею исторический путь и снова возвратиться к настоящему, характеристикою которого и заключится она. Мы и не хотели давать ей характер исторический; иначе должны были бы написать много статей прежде, нежели добрались бы до настоящего периода русской литературы. В предыдущей статье мы желали только намекнуть на то, ка̀к, по нашему мнению, должно было бы следить русскую критику в ее историческом развитии, — заранее отказываясь написать полную ее историю в этом отделе нашего журнала. Доселе еще не только не было никакой попытки — начертать историю русской литературы со стороны ее влияния на мнение общества, т. е. со стороны критики, в обширном значении этого слова; но даже не было и попыток сделать хоть какие-нибудь указания на материалы, необходимые для подобного труда. А между тем, этот труд только слегка может казаться легким, в сущности же он весьма сложен, кропотлив и тяжел. Нужно не только перечесть вполне некоторых писателей, но и рыться в старых и новых журналах. Притом же мы задали бы себе слишком обширный вопрос, если б взяли критику в ее общем значении. Для нас важны не только те русские писатели, которые посвящали свои труды или теории изящного, или собственно — критике изящных произведений, или отрывочно, там-и-сям, в своих творениях, выговаривали свои понятия об изящном и о критике; но и те писатели, которые, своими нравственными мнениями, выражали дух времени или давали ему новое направление. В этом отношении, как важен для нас, напр., Фонвизин, с его «Недорослем» и «Бригадиром», в которых, в лице глупцов и чудаков, высказано понятие того времени об отрицательной стороне современного общества, а в лице резонёров и добродетельных людей высказан, так сказать, идеал, к которому должно было стремиться общество, высказаны начала, на основании которых мыслили и действовали лучшие люди той эпохи! А исповедь Фонвизина, его мелкие сатирические статьи, его *вопросы* и пр.? Оценка всего этого была бы полною оценкою всего Фонвизина, который замечателен совсем не как поэт (ибо поэтом он не был), а как умный, мыслящий человек своего времени, даровитый писатель с критическим направлением. «Словарь Российских Писателей» Новикова — богатый факт собственно-литературной критики того времени: его тоже нельзя миновать в историческом обзоре русской критики. Тут же должен занять свое место и Макаров — один из замечательней-

ших писателей и критиков того времени. С именем Карамзина соединяется понятие о целом периоде русской литературы, стало быть, от девятидесятых годов прошлого столетия до двадцатых настоящего. Тридцать пять лет такой блестящей литературной деятельности и около сорока лет такого сильного влияния на русскую литературу, а через нее и на русское общество! И влияние не только литературное, но и, можно сказать, всяческое! Всё это должно вновь перечитать, пересмотреть, а на всё это нужно время и время. Критическая деятельность Мерзлякова, князя Вяземского, Каченовского и других, характеристика многих журналов, из которых иных теперь и имена не известны публике, — также должны войти в этот обзор и, следственно, также должны быть пересмотрены. Война карамзинистов с шишковистами; пролог к войне романтизма с классицизмом, заключающий в себе прения, возбужденные немецкими и английскими балладами Жуковского; далее, война поборников классицизма и вместе народности с поборниками классицизма чисто подражательного и чуждого всякой народности (в этой войне замечательны имена Катенина, Жандра и, *отчасти*, Грибоедова); наконец, война классицизма и романтизма: — сколько для всего этого нужно пересмотреть книг, особенно журналов! Появление каждого гения бывает чем-то нарушающим обыкновенный порядок вещей, с непривычки кажется чем-то незаконным и возбуждает вражду и оппозицию со стороны людей, проникнутых духом господствующего порядка вещей. В пользу гения восстает юное поколение, и завязывается битва, концом которой всегда бывает торжество гения. И вот окончена битва — и вид дела изменяется: гений признан величайшим и непогрешительным авторитетом; против него враждуют разве только хриплые голоса немногих уцелевших развалин старого времени. Но время идет, новые идеи вторгаются, и так как не было и никогда не будет гения, который бы всё сказал, всё решил, на всё дал ответ, исчерпал бы все стороны бытия, так что уничтожил бы возможность явления других гениев, а следственно, и возможность дальнейшего развития народа или человечества: то и гений, после стольких усилий и битв, сделавшийся властителем дум своего времени, является наконец представителем уже минувшей эпохи, не удовлетворяющим нового времени. Против него воздвигается оппозиция, часто несправедливая и ослепленная в своей крайности; за него стоит всё, что не двинулось после него вперед — и опять битва! Но проходят годы, новое берет свое, мирно царит над настоящим и воздает должное прошедшему. Всё это было и в русской литературе, хотя она существует еще только *сто* лет, если началом ее взять 1739 год, когда Ломоносов написал первую свою оду — «На взятие Хотина» (сатиры Кантемира были в первый раз изданы в 1762 году). Так литературная деятельность Карамзина, явившаяся оппозициею схоластическому направлению русской литературы, данному Ломоносовым, восстановила против себя славянофилов [120] и пуристов русского языка. Время и разум решили дело в пользу реформы Карамзина, и Карамзин сделался патриархом русской литературы; под страхом анафемы и отлучения от

литературного православия, не позволялось усомниться ни в одной строке, ни в одной букве его сочинений. Но оппозиция шишковистов была ничто в сравнении с тою, которая ожидала Карамзина уже по смерти его. Так называемый романтизм развязал умы, вывел их из узкой и избитой колеи предания, авторитета и общих риторических мест, из которых прежде сплетались венки славы прославленным писателям; новые идеи вторгались отвсюду; литературные и умственные перевороты в Европе, начавшей, по низвержении Наполеона, новую жизнь, отозвались и в нашей литературе. Тогда-то восстали против Карамзина... Но прошло и это время: теперь все понимают, что не Карамзин виноват, если его поклонники приписали ему больше, чем он сделал, видели в нем что-то бо̀льшее, нежели то, чем он был в самом деле, что вопрос не в том, чего не сделал Карамзин, а что он сделал, и что не его была вина в том, если он рано родился и образовался под влиянием литературных идей прошлого века; теперь у Карамзина нет ни ослепленных друзей, ни ожесточенных врагов — теперь для него настало потомство, беспристрастное, спокойное, уважающее его славное имя, ценящее его заслуги, давшее ему почетное место в истории литературы и общественности. Явился Пушкин, — и встреча, сделанная ему, была уже совсем не то̀, что̀ встреча Карамзину: восторг и негодование, любовь и ненависть были тут значительно глубже и сильнее. Одни только что не клялись именем Пушкина, другие, слыша его, только что не зажимали с благочестивым ужасом ушей своих. Битвы были ожесточенные и упорные, а вопрос еще и теперь не решен! Уже несколько поколений произнесли суд свой над Пушкиным, а потомство для Пушкина всё еще не настало... Элементы нашей эпохи так многосложны и спутаны, вопросы так глубоко-жизненны, что много надо пережить, перечувствовать и перемыслить, чтобы решать их: это дело времени и жизни — без них люди ничего не сделают. Еще не решился вопрос о Пушкине, и уже сколько новых вопросов возникло, и возникло не из книг, как они возникали прежде, а из живых явлений!.. И разве эти беспрерывные толки и споры в обществе о «Мертвых душах», эти восторженные похвалы и ожесточенные брани в журналах, возбуждаемые новым творением Гоголя, — разве это не живое явление, и разве это не вопрос, столько же литературный, сколько и общественный?.. Мало того: разве весь этот шум и все эти крики не результат столкновения старых начал с новыми, разве они — не битва двух эпох?.. Всё, что является и успевает с первого разу, встречаемое и провожаемое безусловною похвалою, всё это не может быть важным и великим фактом: важно и велико только то, что̀ разделяет мнения и голоса людей, что̀ мужает и растет в борьбе, что̀ утверждается живою победою над живым сопротивлением. Полагать причиною этого сопротивления одну зависть к успеху и к гению — значило бы слишком ограниченно смотреть на дело: то сшибка духов времени, то борьба старых начал с новыми! Человек только до известного возраста своей жизни обладает способностию умственного движения вперед; раз утвердившись в известном образе мыслей, по достижении

известного возраста, он делается слеп и глух для всякой новой истины и видит в ней ложь и нечестие. Только сильные духом могут отрываться от учений, в которых возросли и укрепились; но и для них, это движение сопряжено бывает с тяжелым трудом, с потрясением всего нравственного существования их. Целое общество видело высочайший идеал поэзии в трагедиях Корнеля и Расина, с малолетства заучивало наизусть стихи их, восторг свой к этим поэтам довело до обожания, уважение — до пиэтистического благоговения,—и вдруг этому-то обществу говорят, что их поэты — не поэты, а только изящные риторы, что в образцовых их трагедиях нет ни характеров, ни образов, ни людей, ни игры страстей и чувств, ни глубоких идей, словом, никакой действительности, и что, наконец, идеал великого драматурга осуществился в Шекспире, которого оно, это общество, привыкло считать пьяным дикарем, вдохновенным невеждою!.. Поверить на-слово общество не могло, понять еще менее; следовательно оставалось сознаться, что или оно всю жизнь свою обманывалось, или что оно не в силах понять то, в чем его уверяют. Но это выше природы человеческой: большей части людей легче понять непонятное ему, чем сознаться в своей неспособности понимать. Однако ж, между молодыми людьми, которых дух новой жизни застал еще свежими, свободными и способными к его принятию, являются смелые поборники новых идей. И вот завязывается борьба; время идет, старые ратники выбывают из рядов, молодые прибывают, и — левая сторона является правою, а в центре остается двусмысленная изгарь двух мнений, люди полумер, люди ни то, ни сё... И потом опять такая же история, — и из этих-то историй составляется история развития человечества, народов и обществ.

Такую задачу, в отношении к русской литературе со стороны критики, мы хотели было предположить себе, начав писать статью о критике; но такая статья могла бы слишком далеко завлечь нас. Однако ж, мы решились приготовить на этот предмет особую статью и перенести ее, из отдела критики, в отдел наук. Тут будет целая история русской литературы, обозренная с новой ее стороны, на которую еще никто не обращал внимания — со стороны развития литературных, нравственных и общественных начал. Статья эта будет помещена в одной из первых книжек «Отеч. записок» на 1843 год [121]. Мы не будем в ней повторять уже сказанного в статьях о «Критике» и начнем прямо с того, что непосредственно должно следовать за Сумароковым, взглядом на которого мы кончили нашу вторую статью о критике. Теперь же возвратимся на предмет более близкий, к содержанию речи г-на Никитенко, подавшей повод к этим трем статьям. В первой статье мы говорили, что такое критика вообще и чем она должна быть в наше время. Здесь поговорим о том, какова бывает иногда критика. Не знаем, увидят ли читатели в наших словах характеристику современной русской критики; но во всяком случае, мы никого не назовем, ни на кого не укажем: пусть дело говорит само за себя, пусть другие ищут в наших словах кому кого угодно, а мы будем говорить вообще, ни к кому не относя, ни к кому не применяя...

Предметом наших рассуждений будет уклонение критики от идеала критики...

Читатели «Отеч. записок» не могли не заметить, что критика этого журнала резко отличается от критики всех других журналов — своими началами, и своим характером, и даже самым языком. Враги «Отеч. записок» ставили и ставят им это в величайший недостаток; другие же находят это большим достоинством. Нам скажут: никто в собственном деле судьею быть не может, и только публика имеет право приговора в пользу достоинства критики журнала... Согласны, но разве мы хвалим собственную критику? — Отнюдь нет; мы только говорим, что она — особенная критика в современной русской литературе, что она не имеет ничего общего с критикою других современных журналов. А это так же можно почесть порицанием, как и похвалою. Где ж тут самохвальство? Тут только факт, в верности которого согласны и друзья и враги наши.

Критика может разделяться на разные роды, по ее отношениям к самой себе; но не то̀ теперь в виду у нас. По отношению же критики к лицам, занимающимся ею, прежде всего должно разделить ее на критику искреннюю, добросовестную, критику по убеждению, по началу, и на критику по расчету, критику торговую. Последняя всегда ложна, потому что если б она иногда и находила для себя выгодным обмолвиться истиною,— эта истина все-таки не относилась бы к высоким предметам человеческого сознания, а ограничивалась бы только, и то не всегда, умным взглядом на некоторые стороны практических предметов, в то же время парализируя себя всякими неправдами, всякою ложью и всяческими противоречиями. В злохудожную душу не внидет премудрость! Что́ касается до критики искренней, критики по убеждению, — ее не всегда можно принимать за одно с критикою истинною: убеждение и истина — не одно и то же: это два отдельные и самобытные начала, которые могут быть сильны только во взаимном проникновении, но которые часто являются каждое самим по себе, и потому каждое бессильным и бесплодным. Хотя в наше время примеры религиозного фанатизма и редки, однако и в наше время могут существовать люди, которые от души убеждены, что аутодафэ — вещь необходимая для спасения душ. Такое убеждение может быть и сильно, и глубоко, и бескорыстно; но тем не менее оно ложно. Притом же, в деле убеждений, должно обращать внимание на источник убеждения. Иногда случается так: какой-нибудь господин найдет и безопасным и выгодным для себя поддерживать известную мысль, которая притом ни для кого не новость. И вот он начинает с того,что выдает эту мысль за великое открытие, за неслыханную новость; подводит под нее все факты, и которые нейдут под нее, — он их гнет, колотит, уродует; вырабатывает себе странный и дикий язык, вопит о своем бескорыстии, патриотизме, о своей пламенной любви к народности. Над ним начинают смеяться, доказывают ему, что мысль его и не нова и одностороння, что гораздо прежде его было много охотников выезжать на ней; что язык его, вместо народности, отзывается цинизмом, тоном извощиков и замаш-

камп Кутейкина (действующее лицо в «Недоросле» Фонвизина); что патриотизм его пока еще одно хвастовство, ибо патриотизм, чей бы то ни был, доказывается не словами, а делами, что титло патриота дается гражданину народом и историею, а не самозванством; что народность его — не таинственная психея народной жизни, а грязь с торговой площади... Всё это, разумеется, раздражает господина сочинителя; самолюбие его оскорбляется, желание оправдаться возбуждает в нем потребность самому убедиться в собственных убеждениях. Эту потребность, возбужденную жаждою вещественных выгод и оскорбленным самолюбием, он принимает в себе за убеждение и оканчивает тем, что действительно делается фанатическим последователем наудачу и по расчету выбранного учения, и на нем оправдывается французская пословица: à force de forger on devient forgeron *. И вот он глубже и глубже тонет в тине своих диких убеждений; неудача раздражает его энергию, энергия его переходит в фанатизм; и горе было бы людям, если б он имел возможность проявлять свое убеждение не одним гусиным пером... Но перо его не страшно; сначала оно может озадачить толпу, которая всегда отступает перед силою какою бы то ни было — силою убеждения, или фанатизма — всё равно. Но это не надолго; толпа не всегда чутка на ложь и истину с первого раза; когда же пройдет ее первое изумление, она, иногда молча и бессознательно, решит дело лучше всякого ученого и философа. Дело тут в том, что над обществом имеют прочную власть только идеи, а не слова; свойство же и существенное отличие идеи от всего, что не есть идея, состоит в том, что она движется, идет вперед, — словом развивается; а наш «патриот» твердит всё одно и то же, одними и теми же словами: высказавшись весь в первой статье своей, он в тысяче следующих за нею только повторяет собственные зады свои... Сверх того, не имея никакого внутреннего созерцания, из которого выходила бы его система, ничего не зная основательно, не опираясь на современную науку, лишенный всякого инстинкта истины и всякого такта выражения, — он впадает в нелепости, до которых, впрочем, доходит последовательно, логически, ибо они лежат в самом основании его нелепого учения. Он утверждает, напр., что образованность высших и средних классов общества — мишура, что национальная мудрость хранится в черни, что дети даже людей высшего общества должны учиться отечественному языку в избах мужиков, у ростовских огородников и рыбных торговок... С публикою он объясняется языком гостинодворских сидельцев, почитая это и оригинальным и национальным... Он набирает себе известное число прозелитов — бездарных людей, которые, за решительною неспособностию выдумать что-нибудь свое, готовы поверить на-слово всякому, у кого горло широко, и которых, между тем, мучит демон кропанья стихов и прозы. Сюда же присоединяются старые писаки, которые и в свое время только смешили публику своим авторством, своими мадригалами, трагедиями, романами, детскими нравоучительными книжон-

* Когда куешь, становишься кузнецом. *Ред.*

ками и азбуками. «Патриот» рад их даровым статьям, их бездарному досужеству, их готовности вторить его голосу; он одобряет их, хвалит, ссылается на их дикие и неслыханные имена в статьях своих: как такой-то (имя рек) сказал, этакой-то выразился, см. стр. такую-то... Бедняки, рыцари печального образа, радёхоньки, что им есть куда сбрасывать всё, чем удастся им разрешиться, — пишут сплеча статью за статьею, хвалят старину и друг-друга, бранят всё новое и даровитое, гений называют злодейством, талант — развратом, а выбранные из детских прописей сентенции — чистейшею нравственностью. Тут являются свои гении, свои таланты по преимуществу, обыкновенно человек пяток: эти всегда впереди, остальные за ними... Но, увы! ничто не поможет нашему «критику»: над его журналом и его статьями уже не смеются даже, вовсе забывая о их существовании...« Критик» прибегает к последнему средству: прежде он только и делал, что стрелял холостыми зарядами по журналу, которого мнения и успех в публике не давали ему спокойно заснуть, и из которого он сделал себе какую-то мишень, не догадываясь, в своей слепоте и ограниченности, что он этим еще более возвышает чужой журнал; теперь он сам пишет огромные письма к самому себе (разумеется, под вымышленным именем), разбирает в них собственный журнал и собственные статьи, удивляется собственному красноречию, глубокости своих идей, благоговеет перед своим гением, своею ученостию и торжествует мнимые победы над враждебными журналами и враждебными мнениями... Но, увы! — и это не помогает: письма остаются не разрезанными и не прочитанными, а о самом журнале пропадает и слух... Туда ему и дорога!..

Есть еще одного рода убеждение, сходное с тем, которое мы описали, но разнящееся от него какою-то наивною добросовестностию: это убеждение посредственности, убеждение в том, что она — талант, и что ей только по зависти не отдают должной справедливости. Чтоб доказать миру несправедливость врагов своих, наивная посредственность решается иногда — издавать журнал. Это особенно часто бывает в Германии, где так много филистеров и так много пишущих гофратов. В одной немецкой газете, мы недавно прочли об одном из таких господ следующее. Добряк принялся издавать журнал. «Меня, говорил он своим знакомым, ругали — теперь я буду ругать». А его совсем и не ругали; просто о нем молчали — это-то и было ему всего досаднее. Правда, когда-то было кой-где замечено, что его поэмы и романы плохи; но как вся эта дрянь была им написана давно, то о нем уже и забыли. Впрочем, он вкусил и сладость печатной похвалы: филистерские журналы объявили его приятным и моральным писателем и особенно остались довольны его слогом, действительно, столь же гладким, сколь и бессмысленным; только один из рьяных молодых критиков, с юношескою опрометчивостию, напал и на филистерские журналы, и на сочинителя. С тех пор столько прошло времени, что рьяный критик забыл и сочинителя-гофрата и многие из собственных журнальных статей. Каково же было его удивление, когда в новом журнале он увидел выписки из своих старых статей,

выписки с разными примечаниями, которые еще были сдобрены солидными остротами! Он прочел и выписки из своих статей, и остроумные против них выходки — и добродушно посмеялся над теми и другими... А издатель неугомонно продолжал ратовать против всего талантливого, хваля посредственность и самого себя, пока не угомонил своего журнала (ибо сам был едва ли не единственным своим подписчиком и читателем)... В Германии такое явление — не диковинка, а потому над ним даже и не смеялись; оно прошло само собою, подобно мыльному пузырю, лопнувшему на воздухе. Но можно поручиться, что этим не кончатся затеи добряка; самолюбие посредственных писак неугомонно: лопнул свой журнал, а чужие не примут его статей, — тогда остаются брошюры. И так — до могилы! А всё от наивного убеждения в своем таланте и в зависти к нему врагов...[122]

Вообще, об ограниченных людях с убеждениями можно составить целую книгу, которая была бы интересным психологическим сочинением. Главное различие между даровитыми и умными людьми с убеждениями и между посредственностями с убеждениями состоит в том, что убеждения первых выходят из истины, а убеждения вторых — из мелкого и раздражительного самолюбия. Человек с умом всегда подвержен сомнениям, которые часто охлаждают и ослабляют жар и энергию его убеждений; люди посредственные свято веруют во всякий вздор, потому только, что этот вздор вышел из их головы. Чудаки эти часто не подозревают, что и вздор-то, поддерживаемый ими, не их, а навеян на них другими, которые имеют свои виды на вздор известного рода и на добродушное усердие простаков, готовых от души ратовать за чужое мнение, за которое ловко умели заставить их уцепиться, как будто за их собственное. Так иной патриот, наживший втихомолку, разными «патриотическими» средствами, «индеек малую толику», приберет себе журнального работника, да из-за его дюжего в работе плеча обделывает помаленьку свои делишки, взяв на себя только труд говорить от времени до времени, что он готов умереть за свое родное, и что он с головы до ног — «патриот». А простяк работает как вол из одного бескорыстного стремления обобщить свои идеи о том, что где много просвещения, там всё гниет, и что нравы праотцев лучше всякой заморской мудрости. Однако ж этот простак бывает иногда не очень добр и часто обнаруживает придирчивую взыскательность, — это с ним случается всякий раз когда заденут его авторское самолюбие или его педантический догматизм. Во всем остальном это добрейший человек; похвалите его, согласитесь с ним в его мнениях, — он произведет вас в гении. Это ему так легко, ибо у него нет никаких начал: его мыслию управляют слова, а не мысли словами. Слова же его — это образец пухлого бессмыслия, изысканных фраз. Если он давно пишет (особенно, если еще чему-нибудь учился, знает языки и много читал), он набивает руку и приобретает способность много и скоро писать обо всем, и притом так, что в его писании есть какая-то оригинальность, какой-то блеск выражения. Но это оригинальность искусственная, это блеск фольги. Прочтете — и не помните, что и о чем вы прочли. Особенно

поражает вас в его слоге искусство парафразирования: одна и та же мысль, и притом простая и пустая, как напр., то, что деревянные столы делаются из дерева, одна и та же мысль тянется у него длинною вереницею предложений, периодов, тропов, фигур; он переворачивает ее с боку на бок, плодит ее на целых страницах и пересыпает многоточиями. Всё у него так кудряво, во всем такое изобилие эпитетов, амплификаций, что неопытный читатель дивится этой живописности, этой рельефности, этим разноцветным и блестящим переливам слога, — и его очарование только тогда исчезнет, когда он задаст себе вопрос о содержании бойко и затейливо написанной статьи: ибо, вместо всякого содержания, он замечает, к удивлению своему, только одно пухлое самолюбие и одни пухлые слова и фразы. Это особенно часто является на Западе, особенно с тех пор, как Запад начал гнить; у нас на Руси, где еще писательство не обратилось в привычку, такие явления пока еще едва ли возможны [123].

Вообще, убеждения людей посредственных, невежественных и ограниченных представляют собою картину столько же смешную сколько и жалкую. Они почти всегда оканчивают решительным неуспехом и совершенным отчаянием. Не такое зрелище представляют собою люди ловкие, но без всяких убеждений, критики не по призванию, а по нужде или по расчету. Этим большею частию хорошо везет, особенно, если они умеют во-время остановиться, кстати замолчать. Но здесь-то они обыкновенно и попадаются в сети своего черного демона. Привычка управлять мнением доверяющей им части публики так вкореняется в них, что делается равносильною страстию жажде приобретения. Это заставляет их всю жизнь повторять одно и то же, т. е. кричать о своих заслугах, о своей народности, о зависти, невежестве, злобе и бесталантности своих врагов, о своей готовности умереть за истину (на бумаге), о том, что кто не написал сам романа, тот не имеет права судить о чужих романах... Как это не надоест им самим! Тактика их очень проста и (до поры до времени) очень верна; они льстят публике, величая ее «почтеннейшею» и «милостивою государынею» (в харчевнях такая галантерейность обращения, говорят, в большом ходу), и главное — хвалят себя без стыда и совести. Одну и ту же книгу они и разбранят и расхвалят, и потом опять разбранят и расхвалят, смотря по тому, чтó найдут в книге... Если их уличат в противоречии, они ссылаются или на сотрудника, которого, будто бы, не считают себя в праве стеснять в убеждениях, или говорят, что их листок дает место всем мнениям, не отвечая ни за одно. Притом же, они очень хорошо знают, что журнальные листы живут один день и завтра забываются: так где же публике помнить все противоречия и все проделки его издателей! До убеждений, до начал им нет дела: они знают — будет день, будет и хлеб. И потому у них чтó день, то новые убеждения. В одном только верны они себе—во вражде ко всякому успеху, в котором они не участники—и к материальному и к умственному. Талантов они не любят по инстинкту, ибо сами богаты только звонкими ходячими талантами. Всё это опять обыкновенное явление на Западе, где ежедневная журналисти-

ка сосредоточила в себе все интересы современной жизни. Там даже бывают такие газетёры, которые, прочтя в другом журнале что-нибудь о литературных плутнях, сейчас же пишут возражения и нападают на дурной обычай употреблять личности. Успех книги они обыкновенно измеряют ее расходом; нападая на другой журнал, всегда считают по пальцам его подписчиков. Если им некогда удалось поддеть публику какими-нибудь шарлатанскими сочинениями, то они так и колют глаза людям, которые ничего не издали отдельно, лишая их за это права писать в журналах. Им нужды нет, что их книги давно уже забыты: они тем громче кричат о своих заслугах, зная, что не всякий читатель захочет справляться насчет достоинства их писаний. Но как же, спросят нас, они так долго могут держаться? Очень просто: люди сметливые, они во́-время затеяли издание, в котором была нужда; прежде, чем публика их разгадала, издание их получило ход, а соперников не являлось, потому что, за границею, основание нового издания очень трудно, в денежном отношении [124].

Это промышленники мелкие. Их критика фёльетонная, мелочная; она состоит больше в объявлении о новых книгах, с приличными возгласами. Но бывают промышленники en grand, промышленники оптовые. Этим для успеха нужна не одна ловкость и изворотливость, но и ум и способности, если не талант. Мелкая изворотливость им нужна только для зазыва публики в их олимпийский цирк с великолепными представлениями на лошадях и с фейерверками; но тут им может помочь какая-нибудь приятельская газета, которая закричит: «кто не подпишется, тот не любит отечественной литературы». Но вот великое дело совершено с успехом; тысячи подписчиков жаждут читать новый журнал — неслыханное чудо, невиданное диво в мире журналистики. Любопытно знать, ка́к и чем оправдает новый журнал возбужденные им безмерные ожидания в публике, ка́к и чем упрочит он свое существование на будущее время. Разумеется, критикою, которая есть душа всякого журнала. В чем же будет состоять направление новой критики, какой будет ее отличительный характер? — Наш журналист человек умный: он знает, что надо блеснуть новизною, надо быть оригинальным, надо озадачить. И вот он полагает в основу своей критики *скептицизм* и *насмешку*. На что же устремлены его скептицизм и насмешка? — На всё, о чем ни говорит он, на всё, чем ни велик мир науки, мысли, искусства. Он понимает, что скептицизм — самая лучшая удочка для уловления толпы. Простодушная, она обыкновенно удивляется тому, кто, много зная (т. е. обо многом говоря с уверенностию), ничему не верит и всё считает за вздор. Насмешка ее забавляет, не давая ей труда мыслить и вникать в сущность дела. Толпа притом самолюбива; она низко кланяется гению, таланту, всякому роду нравственного превосходства; но от этих поклонов втайне страждет ее самолюбие; ей неприятно думать, что над нею так высоко стоят несколько выскочек, что эти выскочки высшей натуры, что они—аристократы человечества, а она, бедная толпа, представляет собою простой народ, plebs. Надо подслужиться ей, надо польстить ее тайной думе, которой она не смеет

высказать, надо говорить ей, что всё хорошо только издали, что славны бубны за горами, что всё великое велико только условно. И вот — в новом журнале является биография за биографией, но совсем не в роде плутарховых «жизнеописаний великих мужей». Простодушный и возвышенный грек видел в своих великих мужах проявление на земле божественного начала, торжество и славу человеческого духа, красу и украшение человечества. Он не скрывал от читателя темных сторон своих героев, ибо знал, что без этих сторон они были бы не людьми, а призраками; он отыскивал силу в слабости, разум в ограниченности, добродетель в борьбе со страстями, — так как всё это является в самой действительности и как, следственно, иначе являться не может. Наш биограф отправлялся от противоположной точки воззрения: он отыскивал эгоизм в самопожертвовании, заблуждение в истине, глупость и тщеславие в добродетели. Великие люди у него явились и завистниками, и интриганами, и пролазами, и эгоистами, и невеждами, и негодяями; он искусно умел оттенить их этими качествами, так, что из-за этих качеств не видно стало великих людей. Когда же сами факты слишком противоречили его уже чересчур субъективным воззрениям на великое в мире, — он смело ломал действительность фактов, выворачивал их наизнанку, или, опираясь на свою мнимую ученость, выдумывал небывалые факты, или отрицал действительность известных и доказанных, ссылаясь на какие-нибудь небывалые новые сочинения. И вот толпа обрадовалась, что ей всё по плечу, что она нисколько не хуже, нисколько не ниже своих бывших идолов, которые велики только благодаря прихоти ваятелей, давших им колоссальные размеры. Славный журнал! толпа читает и не нахвалится!.. Но не одним этим ее тешат. Ей доказывают, что наука — вздор, изобретение педантов, что разум, которым гордится человечество, есть не что иное, как обманщик человечества, который водит его за нос; что система выдумана школярами, чтоб затемнить истину, что можно всё знать, ничему не учась и только читая журнал, в котором проповедуются такие удобоприложимые к жизни начала; что философы — шарлатаны, что сам Сократ был тонкий плут, морочивший афинян своим демоном, и пр. «Эге, ге! — говорила толпа, лукаво посвистывая, — так вот оно как! ай-да молодец! славно, ну!» Но толпа не может жить без гениев: отсутствие гениев так же оскорбляет ее самолюбие, как и их превосходство перед нею. Ловкий критик-скептик понимает это. И вот он делает своих гениев, выдавая патенты на гениальность своим клевретам, разной посредственности. Это ему и легко и весело: он их и жалует и разжалывает по своей воле; а они его трепещут, пишут по его заказам, работают сплеча, — и романам, повестям, драмам конца нет... Толпе любы эти гении, с которыми она может обходиться за панибрата, которые велики, знамениты, славны, и в то же время скромны и никого не могут оскорбить своим превосходством; которые сочиняют славно, а зазнаться не смеют, ведая, что с ними церемониться не будут, как с теми деревянными божками, которым буряты кланяются и приносят жертвы во время вёдра, и которых они

же нещадно секут во время ненастья. Всё истинно-великое, истинно-даровитое критик хвалит только по отношениям, когда от этого есть польза его журналу; но и тут он хвалит так двусмысленно, что не разберешь, шутит он или говорит серьезно, бранит или хвалит. Те же таланты, которые гордо презирают и его бранью и его лестью, он неослабно преследует и намеками и явною бранью. Ему это так легко, он так смел и решителен... Разбирая книгу, он выдаст собственное сочинение за выписку из разбираемой книги, и скажет: «смотрите, как глупо!» Он же к этому мастер смешить толпу, — а кто хохочет, тот побежден, тому нѐкогда ни подумать, ни навести справки. Всё это для критика-скептика очень хорошо: журнал его цветет, имя его пользуется известностию, благосостояние утверждено. Но высшая точка успеха часто бывает опасна; кому нельзя итти выше, тот часто летит вниз... Толпа — предатель, толпа не умирает, как человек; ее выбылые ряды беспрестанно заменяются новыми свежими лицами, которые требуют нового и находят пошлым повторение старого. Наш же журналист-скептик поневоле должен ограничиться повторением одного и того же, ибо только одна истина неистощима в своем развитии и, пребывая самой собою, одною и тою же, всегда является, в своем развитии, новою и оригинальною. И благо скептическому критику, если он сумеет остановиться во̀-время и будет забыт, не напоминая о себе! из всех родов забвения самый унизительный для человека тот, когда он еще твердит о себе, а о нем уже забыли. Не помогут тогда ему никакие фокус-покусы, и его журнал падет, как ни вспрыскивай его мертвою и живою водою поздних преобразований и улучшений, как ни призывай себе на помощь и на поддержку неопытных спекулянтов...

Скептицизм — слово великое и слово пошлое, смотря по тому, ка́к его понимают. Скептицизм никогда не бывает сам себе цель, и не в нем удовлетворение стремлений и порываний духа, жаждущего знания! Глупцы и люди ограниченные всему верят, потому что не могут ничего исследовать. Люди глубокие — скептики по натуре; но скептицизм таких людей есть признак души, жаждущей знания, а не холодного отрицания. Чем больше любит человек истину, тем внимательнее ее исследует, тем осторожнее ее принимает. Он верит в достоинство истины, верит в непреложность ее существования: но он не верит на̀-слово людям, занимавшимся исследованием истины, ибо знает, что человек и истина — не одно и то же; но он не верит безусловно и самому себе, ибо знает, что его, как человека, может обманывать и привычка, и непосредственность, и чувство, и его собственный ум. Скептицизм таких людей не отрицает истины, а отрицает только то́, что́ может быть примешано людьми к истине ложного и ограниченного. Во времена переходные, во времена гниения и разложения устаревших стихий общества, когда для людей бывает одно прошедшее, уже отжившее свою жизнь, и еще не наставшее будущее, а настоящего нет, — в такие времена скептицизм овладевает всеми умами, делается болезнию эпохи. Истинный скептицизм заставляет страдать, ибо скептицизм есть неудовлетворяемое стремление к исти-

не, и следовательно,—болезнь, как голод и жажда, но не нормальное состояние, средство, а не цель. Только умы мелкие, души ничтожные щеголяют скептицизмом, как модным платьем, хвалятся им, как заслугою. Только маленькие великие люди, фокусники и потешники праздной толпы, только они сомневаются во всем легко и весело, забавляясь, а не страдая... И что за заслуга — над всем смеяться и всё бранить — и науку, и разум, и искусство? Это значит не быть умным и великим[125].

Обращаясь от этих общих понятий снова к русской критике, мы, вместе с красноречивым профессором, подавшим нам своею прекрасною речью повод ко всем этим рассуждениям, желаем ей, т. е. русской критике, «больше любви к искусству и больше уважения к самой себе!»

<СТИХОТВОРЕНИЯ БАРАТЫНСКОГО>

СУМЕРКИ. СОЧИНЕНИЕ ЕВГЕНИЯ БАРАТЫНСКОГО. МОСКВА. 1842.
СТИХОТВОРЕНИЯ ЕВГЕНИЯ БАРАТЫНСКОГО. ДВЕ ЧАСТИ. МОСКВА. 1835.

Пытливый дух исследования и анализа, по преимуществу характеризующий новейшую эпоху человечества, проник в таинственные недра земли и по ее слоям начертал историю постепенного формирования нашей планеты. Естествознание, еще прежде, чрез классификацию родов и видов явлений трех царств природы, определило *моментальное* развитие духа жизни, от низшей его формы — грубого минерала, до высшей — человека, существа разумно-сознательного[126]. Всё это богатство фактов, добытых опытным знанием, послужило к оправданию априорных воззрений на жизнь мирового духа и очевидно доказало, что жизнь есть развитие, а развитие есть переход из низшей формы в высшую, и, следовательно, чтó не развивается, т. е. не изменяется в форме, пребывая в однообразной неподвижности, тó не живет, тó лишено плодотворного зерна органического развития, рождаясь и погибая чрез случайность и по законам случайности. Такое же зрелище представляют и исторические общества, ибо и они — или существуют по тому же вечному закону развития, т. е. перехождения из низших форм жизни в высшие, или вовсе не существуют, потому что одно фактическое, одно эмпирическое существование, как лишенное разумной необходимости, следственно, случайное, равняется совершенному несуществованию: кто докажет теперь человеку непросвещенному и необразованному, что Греция и Рим существуют? — а между тем, для человечества, они и теперь существуют несомненно; кто не докажет всем и каждому, что Китай подлинно существует? — а между тем Китай все-таки существует для человечества меньше, чем китайский чай...

Внимательное исследование открывает, что и жизнь обществ, так же как и жизнь планеты, на которой они обитают, слагается из множества слоев, из которых каждый, в свою очередь, подобно разноцветным волнующимся лентам, отличается множеством слоистых пластов. Пласты эти — поколения, из которых каждое, удерживая в себе многое от предшествовавшего поколения, тем не менее и отличается от него собственным колоритом, собственным характером,

собственною формою и собственною физиономиею. Каждое последующее поколение относится к предшествующему, как корень к зерну, стебель к корню, ствол к стеблю, ветвь к стволу, лист к ветви, цвет к листу, плод к цвету. Но это сравнение только относительно, только внешним образом верно, и не обнимает сущности предмета: дерево совершает вечно-однообразный круг развития: выходя из зерна, оно зерном вновь становится, чем и оканчивается вся органическая его деятельность. По новейшим открытиям, жизненная сила и прототип каждого растения заключаются не только в зерне, но и во всяком листке его: отпадая и разносясь ветром, листья вновь являются деревьями, и через них нагие степи покрываются лесами. Но от листа дуба и родится дуб, совершенно во всем подобный тому, от которого произошел, и тем дубам, которые сам произведет в свою очередь [127]. Стало быть, здесь только повторение одного и того же типа во множестве одинаковых его проявлений; здесь, стало быть, то или другое дерево — явления совершенно случайные, а важна только идея *рода* дерева, который, возникши раз, вечно повторяет себя через однообразный процесс органического развития. Не таково общество: никто не помнит его исторического начала, теряющегося в туманной дали бессознательного младенчества: никто не скажет, где конец его развития, ни того, чтó будет с ним завтра, судя по вчера. И между тем, хотя его *завтра* и всегда заключено в его *вчера*, однако *завтра* никогда не походит на *вчера*, если только общество живет *историческою*, а не одною *эмпирическою* жизнию.

Целый цикл жизни отжила наша Русь, и, возрожденная, преображенная Петром Великим, начала новый цикл жизни. Первый продолжался более *восьми* веков; от начала второго едва прошло *одно* столетие: но, боже мой, какая неизмеримая разница в значении и объеме жизни, выраженных этими *восемью* веками и этим *одним* веком! Иногда в жизни одного человека бывает день такого полного блаженства и такого глубокого смысла, что перед этим днем все остальные годы жизни его, кáк бы многочисленны ни были, кажутся только мгновением какого-то темного, смутного и тяжелого сна. Тó же самое бывает и с народами; тó же самое было и с Русью. Здесь мы опять должны сделать оговорку, чтоб добрые люди, любящие толковать навыворот чужие мысли, не вздумали *буквально* понять нашего сравнения: единичный человек (индивидуум) и народ — не одно и то же, так же, как и счастливый день в жизни человека и великая эпоха в истории народа — не одно и то же. Подвиг Петра Великого не ограничился днями его царствования, но совершался и после его смерти, совершается теперь и будет бесконечно совершаться в грядущих временах, и всё в более громадных размерах, всё в бóльшем блеске и бóльшей славе... И до Петра Великого текло время, и поколения сменялись поколениями; но эта смена состояла только в том, что старики умирали, а дети заступали их место на арене жизни, а не в живой последовательности живых идей. Поколение сменялось поколением, а идеи оставались всё те же, и последующее поколение так же походило на предшествующее, кáк один листок походит на ты-

сячи других листьев одного и того же дерева. Правнук венчался в нарядном кафтане прадеда, а внучка в той же телогрейке, в которой венчалась ее бабушка, и всё те же тут свахи, те же дружки, те же пиры и проч... Ход времени измерялся круговращением планеты, ее вечною весною, за которою всегда следовали лето, осень и зима, да еще лицами и именами, а не идеями, — случайными фактами, а не стройным развитием. Война или потрясала на время внешнее благоденствие государства, или укрепляла и расширяла его извне, а внутри всё оставалось неизменным... Явился исполин-преобразователь, привил к плодородной и девственной почве русской натуры зерно европейской жизни, — и с небольшим в столетие Русь пережила несколько столетий. Развитие Руси и доселе носит на себе отпечаток могучего характера ее преобразования: она растет не по дням, а по часам, как ее сказочные богатыри. Из многих сторон возьмем ближайшую к предмету нашей статьи — литературу по отношению к обществу: давно ли завелась она у нас, а уже сколько слоев оселось на дне ее недавнего прошедшего, сколько *поколений* резко обозначилось в сфере ее движения! И теперь еще на Руси есть целая публика, хотя и небольшая, которая от всей души убеждена, что Ломоносов «наших стран Малерб и Пиндару подобен», что Херасков — «наш Гомер, воспевший древни брани, России торжество, падение Казани» [128], что Сумароков в притчах победил Лафонтена, а в трагедиях далеко оставил за собою и Корнеля и Расина, и господина Вольтера, и что с этими тремя поэтами кончился цветущий век российской словесности. Поклонники Державина уже холоднее к ним, хотя всё еще высоко ставят их в своем понятии: известно, что Державин с горестью признавался, «сколь трудно соединить плавность Хераскова с силою стихов Петрова». Вообще, до Карамзина особенно трудно проследить изменение литературных понятий в поколениях; но с Карамзиным начинается совершенно новая литература и совершенно новое общество: к стукотне громких од до того прислушались, что уж больше писали и хвалили их (и то по преданию), чем читали; плакали над «Бедною Лизою», твердили нежные стихи ее творца: «Пой во мраке тихой рощи, нежный, кроткий соловей», «Кто мог любить так страстно» и пр.; зачитывали до лоскутов книжки умно, ловко и талантливо составляемого им «Вестника Европы»; в умных, прекрасно, по своему времени, обработанных стихах Дмитриева думали видеть бездну поэзии... Литературное поколение до Карамзина было *торжественное*: парад и иллюминация были неисчерпаемым источником его вдохновений, его громких од. Остроумный Дмитриев метко и ловко характеризовал это поколение в своей прекрасной сатире «Чужой толк». Следовавшее за тем поколение было *чувствительное*: оно охало, проливало токи слезны и воздыхало в стихах и прозе. Любовь заменила славу, миртовые венки вытеснили лавровые, горлицы своим *томным воркованием* заглушали громкий клект орлов. Права на любовь состояли в нежности, в одной нежности. Счастливый любовник восклицал своей *Хлое*: «Мы желали—и свершилось!» Несчастный, от разлуки или от измены, кротко и умиленно говорил *милой* или *жестокой*:

Две горленки укажут
Тебе мой хладный прах,
Воркуя томно, скажут:
«Он умер во слезах!»

Нравственность при всем этом не забывалась и шла своим путем. Для доказательства этого стóит только упомянуть о стократы-знаменитой песне: «Всех цветочков боле», которая оканчивается следующею сентенциею:

Хлоя, как увясеи
Этот нам урок!
Сколь, увы, опасен
Для красы порок![129]

В этом *чувствительном* периоде русской литературы есть, конечно, своя смешная сторона, и над нею довольно посмеялись последовавшие за тем периоды, воспроизводя его в «Эрастах Чертополоховых» и тому подобных более или менее остроумных, более или менее плоских сатирах, как он сам, в «Чужом толке», зло подтрунил над предшествовавшим ему *торжественным* периодом. Это круговая порука: в том и состоит жизненность развития, что последующему поколению есть что́ отрицать в предшествовавшем. Но это отрицание было бы пустым, мертвым и бесплодным актом, если б оно состояло только в уничтожении старого. Последующее поколение, всегда бросаясь в противоположную крайность, одним уже этим показывает и заслугу предшествовавшего поколения, и свою от него зависимость, и свою с ним кровную связь: ибо жизненная движимость развития состоит в крайностях, и только крайность вызывает противоположную себе крайность. Результатом сшибки двух крайностей бывает истина; однако ж эта истина никогда не бывает уделом ни одного из поколений, выразивших собою ту или другую крайность, но всегда бывает уделом третьего поколения, которое, часто даже смеясь над предшествовавшими ему *торжественными* и *чувствительными* поколениями, бессознательно пользуется плодом их развития, истинною стороною выраженной ими крайности; а иногда, думая продолжать *их* дело, творит новое, свое собственное, которое само по себе опять может быть крайностию, но которое тем выше и превосходнее кажется, чем больше воспользовалось истинною стороною труда предшествовавших поколений. Так Жуковский — этот литературный Колумб Руси, открывший ей Америку романтизма в поэзии, повидимому, действовал, как продолжатель дела Карамзина, как его сподвижник, тогда как в самом-то деле он создал свой период литературы, который ничего не имел общего с карамзинским. Правда, в своих прозаических переводах, в своих оригинальных прозаических статьях и бóльшей части своих оригинальных стихотворений, Жуковский был не больше, как даровитый ученик Карамзина, шагнувший дальше своего учителя; но истинная, великая и бессмертная заслуга Жуковского русской литературе состоит в его стихотворных переводах из немецких и английских поэтов и в подражаниях немецким и английским поэтам. Жуковский внес романтический элемент в русскую поэзию: вот его великое дело, его великий подвиг, который

так несправедливо нашими аристархами был приписываем Пушкину. Но Жуковский, нисколько не зависимый от предшествовавших ему поэтов в своем самобытном деле введения романтизма в русскую поэзию, не мог не зависеть от них в других отношениях: на него не могла не действовать крепость и полётистость поэзии Державина, и ему не могла не помочь реформа в языке, совершенная Карамзиным. Карамзин вывел юный русский язык на большую ровную дорогу из дебрей, тундр и избитых проселочных дорог славянизма, схоластизма и педантизма; он возвратил ему свободу, естественность, сблизил его с обществом. Но связь Карамзина и его школы (в которой после него первое и почетное место должен занимать Дмитриев) с Жуковским заключается не в одном языке: пробудив и воспитав в молодом и потому еще грубом обществе *чувствительность*, как *ощущение* (sensation), Карамзин, через это самое, приготовил это общество к *чувству* (sentiment), которое пробудил и воспитал в нем Жуковский. Как ни бесконечно-неизмеримо пространство, отделяющее «Бедную Лизу», «Остров Борнгольм» Карамзина, его же и Дмитриева нежные и чувствительные песни и романсы от «Эоловой арфы», «Кассандры», «Ахилла», «Не узнавай, куда я путь склонила», «Орлеанской девы» Жуковского; но общество не поняло бы последних, если б не перешло через первые. И этот переход был тем естественнее, что у самого Жуковского были пьесы *посредствующие* для такого перехода, как-то: «Людмила», «Светлана», «Двенадцать спящих дев», «Пустынник», «Алина и Альсим» и т. п. Новый элемент, внесенный Жуковским в русскую литературу, был так глубоко знаменателен, что не мог ни быть скоро понят, ни произвести скорых результатов на литературу, и потому Жуковского величали *балладником*, певцом могил и привидений, — а подражатели его наводняли и книги, и журналы чудовищными кладбищными балладами, — в чем и заключается смешное этого периода русской литературы. Впрочем, Жуковский так же виноват в смешном этого периода, как Шекспир в уродливых и нелепых немецких трагедиях Грильпарцера, Раупаха, Шенка и подобных им. Кроме того, надо заметить, что смысл поэзии Жуковского обозначился для общества позднее, уже при Пушкине, а до тех пор, особенно при начале поприща Жуковского, литература русская представляла собою смешение разных элементов, новое и старое, дружно действовавшее: Капнист дописывал свои длинные элегические рассуждения в стихах; Озеров сделал из французской трагедии всё, что́ можно было делать из нее для России, и в лице его французский псевдо-классицизм совершил на Руси полный свой цикл, так что Озеров был у нас последним даровитым его представителем; Крылов продолжал создание народной басни; Пушкин (Василий) считался одним из знаменитейших поэтов; Батюшков, как талант сильный и самобытный, был неподражаемым творцом своей особенной поэзии на Руси; князь Вяземский был творцом особенной, так называемой светской поэзии и по справедливости почитался лучшим критиком своего времени, блестящим, живым и не связанным классическою схоластикою, которая так много повредила критическому

влиянию Мерзлякова на общество. С появлением Пушкина всё изменилось, и новое поколение резче, чем когда-либо, отделилось от старого. Между прочими элементами начал проникать в русскую литературу элемент исторический и сатирический, в котором выразилось стремление общества к самосознанию. Пользуясь этим направлением времени, некоторые ловкие литературщики с успехом пустили в ход разные нравоописательные, нравственно-сатирические и исправительно-исторические романы и повести, которые будто бы изображали Русь, но в которых русского было — одни собственные имена разных совестдралов и резонёров [130]. Но тут были и достойные уважения исключения, из которых самое яркое — романы и повести талантливого, но не развившегося Нарежного. В Гоголе это направление нашло себе вполне достойного и могучего представителя.

Но мы здесь пишем не историю русской литературы, а только слегка обозначаем моментальную последовательность общественного развития, которое в каждом поколении имело своего представителя. Еще и теперь есть люди, которые с восторгом повторяют монологи из «Димитрия Самозванца» и «Хорева» и даже печатают восторженные книжки о поэтическом гении Сумарокова [131]; эти люди — утлые остатки некогда юного, живого и многочисленного поколения: в их хриплом старческом голосе, в их запоздалых восторгах слышится голос невозвратно прошедшего для нас времени. Другие вздыхают о «Титовом милосердии», «Росславе» и «Сбитеньщике» Княжнина, говоря про себя: «что̀ теперь пишут — и читать нечего!» Третьи со слезами на глазах, но уже не споря, говорят равнодушному новому поколению о том, что после «Эдипа», «Димитрия Донского», «Поликсены» и «Фингала» незачем и ездить в театр. Есть люди, для которых русская поэзия умерла с Ломоносовым и Державиным и которые, хотя не оспоривают заслуг Жуковского, однако и неохотно говорят о них. Есть люди, которые не иначе могут восхищаться Жуковским, как отрицая всякое поэтическое достоинство в Пушкине. Но сколько теперь таких, которые, юношами встретив первые опыты таланта Пушкина, остановились на Пушкине, не в силах ни на шаг двинуться вперед, и откровенно признаются, что не видят ничего особенного и необыкновенного в Гоголе. Другие же, которых первые создания Гоголя застали еще в поре юности, в поре живой и быстрой восприемлемости впечатлений и способности умственного движения, — высоко ценят и Пушкина и Гоголя; но даже и не подозревают существенного значения Лермонтова. Это, впрочем, не значит, чтоб они не признавали в Лермонтове таланта: нет, кто от поэзии Пушкина перешел через поэзию Гоголя, тот уже поневоле видит дальше и глубже людей, остановившихся на Пушкине, и не может не восхищаться опытами Лермонтова; но восхищаться поэтом и понимать его — это не всегда одно и то же... И все эти поклонники разных мнений живут в одно и то же время, разделяясь на пестрые группы представителей и прошедших уже, и проходящих, и существующих еще поколений... И их существование есть признак жизни и развития общества, в которое царственный преобразователь-зиждитель [132] вдохнул душу живу —

да живет вечно!... И чем больше количество, чем пестрее разнообразие представителей прошедших вкусов и мнений, — тем ярче и поразительнее выказывается жизненность общественного развития. *Отсталые* могут возбуждать сожаление и сострадание, как люди заживо-умершие, как дряхлый старец, окруженный одними могилами милых ему существ, живущий одними воспоминаниями о невозвратно прошедшей поре счастия, чуждый и холодный для всех надежд и обольщений, которыми кипят неродные ему новые поколения; но едва ли справедливо было бы презирать этих *отсталых*, а тем более обвинять их. Благо тому, кто *отличенный Зевеса любовию* неугасимо носит в сердце своем прометеев огонь юности, всегда живо сочувствуя свободной *идее* и никогда не покоряясь оцепеняющему *времени* или мертвящему *факту*, — благо ему: ибо эта божественная способность нравственной движимости есть столько же редкий, сколько и драгоценный дар неба, и немногим избранным ниспосылается он! Прочувствовать великого поэта, вполне выразившего собою момент общественного развития, — это значит пережить целую жизнь, принять в себя целый, отдельный и самобытный мир мысли, следовательно, дать своему нравственному существованию особенную настроенность, отлить дух свой в особую форму. И потому только слишком глубокая и сильная натура способна бывает принимать в себя всё, ничем не переполняясь, и носить в груди своей целые миры, всегда жаждая новых. По большей части людям трудно отрываться от того, что̀ раз наполнило их, раз овладело ими, и они враждебно, как на ересь, смотрят на то, что̀ наполняет и владеет уже чуждыми им поколениями. Всякая литература не без живых примеров в этом роде. Так иной пожилой критик, ci-devant* поборник *высших взглядов* и новых идей, а теперь отсталой обскурант, так же точно и теми же словами нападает на нового великого поэта и его почитателей, как некогда нападали люди старого поколения на прежнего великого поэта и его почитателей... Он и не подозревает, что он повторяет жалкую роль тех самых людей, которых некогда, может быть, он первый заклеймил именем «отсталых», что он теперь бросает в молодое поколение тою же грязью, которою некогда швыряли в него классические парики, и что, подобно им, он только себя марает этою грязью... Такое зрелище может возбуждать лишь болезненное сострадание — больше ничего [133].

На такие мысли навела нас маленькая книжка г. Баратынского, названная им «Сумерками». Всё, сказанное нами — нисколько ни отступление от предмета статьи, ни вступление с *лиц Леды*: нет, эти мысли возбудила в нас поэтическая деятельность г. Баратынского, и под влиянием этих мыслей хотим мы рассмотреть ее критически. Кто скоро едет, тому кажется, что он стоит, а всё мимо его мчится: вот почему России и незаметен ее собственный ход, между тем, как она не только не стоит на одном месте, но, напротив, движется вперед с неимоверною быстротою. Эта быстрота движения выразилась и в

* бывший. *Ред.*

литературе. Голова кружится, когда подумаешь о расстоянии, которое разделяет предпрошлое десятилетие (1820—1830) от прошлого (1830—1840); а прошлое десятилетие от этих двух протекших лет настоящего! Подлинно, скажешь:

Свежо преданье, а верится с трудом!

Давно ли было это наводнение альманахов, которое затопило было все библиотеки; давно ли издавался «Телеграф», которого мнения были так *новы* и *глубоки* и который так справедливо величался своим чрезвычайным расходом, опираясь на 1200 постоянных подписчиков? Давно ли литература наша гордилась таким множеством (увы! забытых теперь) знаменитостей, которые были потому велики, что одна написала плохую романтическую трагедию и дюжину водяных элегий; другая—издала альманах, третья — затеяла листок, четвертая напечатала отрывок из неоконченной поэмы, пятая тиснула в приятельском журнале несколько невинных и довольно приятных рассказов?.. Давно ли Марлинский был гением? Давно ли повести не только г. Полевого, но и г. Погодина считались необходимым украшением и альманаха, и журнала? Давно ли на «Ивана Выжигина» смотрели чуть-чуть не как на гениальное сочинение? Давно они наводят на грустную думу о непостоянстве сего треволненного мира...

Нет; еще один вопрос! Давно ли г. Баратынский, вместе с г. Языковым, составлял блестящий триумвират, главою которого был Пушкин? А между тем, ка́к уже давно одинокою стоит колоссальная тень Пушкина и, мимо своих современников и сподвижников, подает руку поэту нового поколения, которого талант застал и оценил Пушкин еще при жизни своей!.. [134] Давно ли каждое новое стихотворение г. Баратынского, явившееся в альманахе, возбуждало внимание публики, толки и споры рецензентов?.. А теперь тихо, скромно появляется книжка с последними стихотворениями того же поэта — и о ней уже не говорят и не спорят, о ней едва упомянули в каких-нибудь двух журналах, в отчете о выходе разных книг, стихотворных и прозаических... Да не подумают, что мы этим хотим сказать, что дарование г. Баратынского незначительно, что оно пользовалось незаслуженною славою: нет, мы далеки от подобного мнения; мы высоко уважаем яркий, замечательный талант поэта уже чуждого нам поколения и, потому именно, что уважаем его, хотим в обозрении его поэтической деятельности показать, почему его произведения, будучи и теперь изящными, как и всегда были, уже не имеют теперь той цены, какую имели прежде.

Такие явления всегда имеют две причины: одна заключается в степени таланта поэта, другая в духе эпохи, в которую действовал поэт. Никто не может стать выше средств, данных ему природою; но исторический и общественный дух эпохи или возбуждает природные средства действователя до высшей степени свойственной им энергии, или ослабляет и парализирует их, заставляя поэта сделать меньше, чем бы он мог. Отношения поэта к его эпохе бывают двояки: или он не находит в ее сфере жизненного содержания для своего таланта; или, не следя за современным духом, он не может воспользоваться

тем жизненным содержанием, какое мог бы представить его таланту эпоха. В каждом из этих случаев результат один — безвременный упадок таланта и безвременная утрата справедливо стяжанной славы. Открытие причин такого печального конца блестящим образом начатого поприща не принесет пользу поэту, о котором идет дело; но уроки прошедшего полезны для настоящего и будущего, — и одна из обязанностей основательной критики — обращать внимание на такие уроки.

Было время, когда русская критика состояла из заметок об отдельных стихах. «Какой гармонический стих! как удачно воспользовался поэт звукоподражанием: в этом стихе слышен рокот грома и завывание ветра! Но следующий за тем стих оскорбляет слух какофониею, и притом после отрицательной частицы *не* поставлен винительный падеж вместо родительного. А вот в этом стихе и ударения неправильны и усечения многочисленны: конечно, *поэтические вольности* дозволяются стихотворцам, но они должны иметь свои границы. Как удачно, вот в этом стихе, выражена нежность пастушки, и сколько простодушия и невинности в ее ответе!» Так или почти так критиковали поэтов наши аристархи доброго старого времени. С двадцатых годов текущего столетия стали критиковать иначе. Вместо филологических, грамматических и просодических заметок, вместо похвал или порицаний отдельно взятым стихам стали делать эстетические замечания на *отдельные места* поэтического произведения: такой-то характер выдержан, а такой-то не выдержан, такое-то место поразительно своим драматизмом, или своим лиризмом, а такое-то слабо и т. п. Эта критика была большим шагом вперед; но теперь и она неудовлетворительна. Теперь требуют от критики, чтоб, не увлекаясь частностями, она оценила целое художественного произведения, раскрыв его идею и показав, в каком отношении находится эта идея к своему выражению, и в какой степени изящество формы оправдывает верность идеи, а верность идеи способствует изяществу формы. Если же дело идет о целой поэтической деятельности поэта́, то от современной критики требуют не восклицаний вроде следующих: «сколько души и чувства в этой элегии г. N., сколько силы и глубокости в этой его оде, какими поразительными положениями изобилует его поэма, как верно выдержаны характеры в его драме!» Нет, от современной критики требуют, чтоб она раскрыла и показала дух поэта в его творениях, проследила в них преобладающую идею, господствующую думу всей его жизни, всего его бытия, обнаружила и сделала ясным его внутреннее созерцание, его пафос.

Если мы скажем, что преобладающий характер поэзии г. Баратынского есть *элегический*, то скажем истину, но этим еще ничего не объясним, ибо характер чьей бы то ни было поэзии еще не составляет ее сущности, как физиономия не составляет сущности человека, хотя и намекает на нее. Чтоб объяснить то и другое, должно раскрыть идею и в ней найти причину и разгадку характера и физиономии. Что́ такое *элегический тон* в чьей бы то ни было поэзии? — грустное чувство, которым проникнуты создания поэта. Но чувство само по себе еще

не составляет поэзии: надо, чтоб чувство было рождено идеею и выражало идею. Безмысленные чувства — удел животных; они унижают человека. К чести г. Баратынского должно сказать, что элегический тон его поэзии происходит от думы, от взгляда на жизнь, и что этим самым он отличается от многих поэтов, вышедших на литературное поприще вместе с Пушкиным. Рассмотрим же *идею*, которая проникает собою создания г. Баратынского и составляет пафос его поэзии. Возьмем для этого одно из лучших, хотя и позднейших его произведений — «Последний поэт». В этой пьесе поэт высказался весь, со всею тайною своей поэзии, со всеми ее достоинствами и недостатками. Разберем же ее всю от слова до слова.

Век шествует путем своим железным,
В сердцах корысть, и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята.
Исчезнули при свете просвещенья
Поэзии ребяческие сны,
И не о ней хлопочут поколенья,
Промышленным заботам преданы

По этой энергии и поэтической красоте стихов уж тотчас видно, что поэт выражает свое profession de foi*, передает огненному слову давно накипевшие в груди его жгучие мысли... Настоящий век служит исходным пунктом его мысли; *по нем* он делает заключение, что близко время, когда проза жизни вытеснит всякую поэзию, высохнут растленные корыстию и расчетом сердца людей, и их верованием сделается «насущное» и «полезное»... Какая страшная картина! Как безотрадно будущее! Поэзии более нет. Куда же девалась она? — *исчезла при свете просвещения...* Итак, *поэзия* и *просвещение* — враги между собою? Итак, только *невежество* благоприятно *поэзии?* Неужели это правда? Не знаем: так думает поэт — не мы... Впрочем, поэт говорит не о поэзии, но о *ребяческих снах поэзии*, а это — другое дело! Но посмотрим, как разовьется далее мысль поэта.

Для ликующей свободы
Вновь Эллада ожила,
Собрала свои народы
И столицы подняла;
В ней опять цветут науки,
Дышит роскошь, блещет вкус;
Но не слышны лиры звуки
В первобытном рае муз!
Блестит зима дряхлеющего мира,
Блестит! Суров и бледен человек;
Но зелены в отечестве Омира
Холмы, леса, брега лазурных рек;
Цветет Парнас! пред ним, как в оны годы,
Кастальский ключ живой струею бьет:
Нежданный сын последних сил природы,
Возник поэт: идет он и поет

---

* Исповедание веры. *Ред*

Теперь любопытно, о чем он поет; любопытно потому особенно, что в его песне ясно должна высказаться мысль автора этой пьесы.

Воспевает простодушный
Он любовь и красоту,
И науки, *им ослушной,*
Пустоту и суету:
Мимолетные страданья,
Легкомыслием целя,
Лучше, смертный, в дни незнанья,
Радость чувствует земля!

А, вот что! теперь мы понимаем! *Наука ослушна* (т. е. непокорна) *любви* и *красоте*; *наука пуста* и *суетна*!.. Нет страданий глубоких и страшных, как основного, первосущного звука в аккорде бытия, страдание мимолетно — его должно исцелять легкомыслием; в дни незнания (т. е. невежества) земля лучше чувствует радость!..

Это стихотворение написано в 1835 году от р. х.!..

Ка́к жаль, что люди не знают языка, наприм., *птичьего*: какие должны быть удивительные поэты между птицами! Ведь птицы не знают глубоких страданий — их страдания мимолетны, и они целят их не только легкомыслием, но даже и совершенным безмыслием — что̀ для поэзии еще лучше; а о науках птицы и не слыхивали, стало быть, и понятия не имеют о пустоте и суете наук; что̀ же касается до *незнания*—птицы ушли дальше его — они пребывают в решительном *невежестве*... Какие благоприятные обстоятельства для поэзии и ка́к жаль, что, по незнанию птичьего языка, мы незнакомы с птичьею поэзиею!..

Но, полно, прав ли поэт в своей основной мысли? Полно, невежеством ли сильна поэзия? По крайней мере, до сих пор известно всему грамотному свету, что сильнейшее развитие изящных искусств совершалось только у просвещеннейших народов мира — греков, римлян, итальянцев, англичан, французов и немцев, — а не у чукчей, коряков и самоедов...

Поклонникам Урании холодной
Поет, увы! он благодать страстей:
Как пажити Эол бурнопогодный,
Плодотворят они сердца людей;
Живительным дыханием развита,
Фантазия подъемлется от них,
Как некогда возникла Афродита
Из пенистой пучины волн морских.
И зачем не предадимся
Снам улыбчивым своим?
Жарким сердцем покоримся
Думам хладным, а не им?
Верьте сладким убежденьям
Вас ласкающих очес
И отрадным откровеньям
Сострадательных небес!

Какие чудные, гармонические стихи! Не грех ли заставить их выражать такие неосновательные мысли? И удивительно ли, что —

Суровый смех ему ответом; персты
Он на струнах своих остановил,
Сомкнул уста *вещать полуотверсты* (?),
Но гордыя главы не преклонил:
Стопы свои он в мыслях направляет
В немую глушь, в безлюдный край; *но свет*
Уж праздного вертепа не являет,
И на земле уединенья нет!

Сила грустного чувства словно молния проблеснула в последних стихах этого куплета: видно, что мысль стихотворения явилась в скорбях рождения! Видно, что она вышла не из праздно-мечтающей головы, а из глубоко-растерзанного сердца... И тем не менее все-таки она — ложная мысль!

Человеку непокорно
Море синее одно:
И свободно, и просторно,
И приветливо оно;
И лица не изменило
С дня, в который Аполлон
Поднял вечное светило
В первый раз на небосклон...

Эти стихи так хороши, так хороши, что напоминают собою строфы, переведенные Жуковским из стихотворений Шиллера, посвященных древнему миру.

Оно шумит перед скалой Левкада.
На ней певец, мятежной думы полн,
Стоит... в очах блеснула вдруг отрада:
Сия скала... тень Сафо!.. голос волн...
Где погребла любовница Фаона
Отверженной любви несчастный жар,
Там погребет питомец Аполлона
Свои мечты, свой *бесполезный* дар!

Именно — *бесполезный дар*!..

И по прежнему блистает
Хладной роскошию свет:
Серебрит и позлащает
Свой безжизненный скелет;
Но в смущение приводит
Человека глас морской,
И от шумных вод отходит
Он с тоскующей душой!

Опять повторяем: какие дивные стихи! Что, если бы они выражали собою истинное содержание! О, тогда это стихотворение казалось бы произведением огромного таланта! А теперь, чтоб насладиться этими гармоническими, полными души и чувства, стихами, надо сделать усилие: надо *заставить себя* стать на точку зрения поэта, согласиться с ним на минуту, что он прав в своих воззрениях на поэзию и на науку; а это теперь решительно невозможно!.. И оттого, впечатление ослабевает, удивительное стихотворение кажется обыкновенным...

Бедный век наш — сколько на него нападок, каким чудовищем считают его! И всё это за железные дороги, за пароходы — эти вели-

кие победы его, уже не над материею только, но над пространством и временем! Правда, дух меркантильности уже чересчур овладел им; правда, он уже слишком низко поклоняется златому тельцу; но это отнюдь не значит, чтоб человечество дряхлело и чтоб наш век выражал собою начало этого дряхления: нет, это значит только, что̀ человечество, в XIX веке, вступило в переходный момент своего развития, а всякое переходное время есть время дряхленья, разложения и гниения. И пусть за этим дряхлением последует смерть — что̀ нужды! Человечество совсем не то, что̀ человек: умирая, человек уже не существует более на земле; но человечество, как идеальная личность, составляющаяся из миллионов реальных личностей, которые если и убывают, зато и прибывают, — человечество старым и дряхлым умирает на земле для того, чтоб на земле же воскреснуть юным и крепким. Уже не раз оно было и младенцем, и юношею, мужем и старцем, умирало и воскресало, подобно фениксу из собственного своего пепла. Разве последние дни древне-языческого мира, дни от царствования Августа почти до царствования Августула, не были днями разложения, гниения и смерти, и разве за ними не последовало воскресения и нового младенчества человечества? Разве последовавшие потом девять столетий не были эпохою пылкой юности человечества, а с пятнадцатого века не вступило оно в свой возраст мужества? Восьмнадцатый век был веком его старости... А сколько было частных смертей, означивших собою эпоху̀ перелома и возрождения? И разве не были эпохами смерти — крестовые походы, когда вся Европа в ужасе ожидала страшного суда, и все народы се двинулись в Азию, чтобы в своей колыбели найти и свой гроб; или тридцатилетняя война, когда выжженная, обгорелая Германия походила на разграбленный стан?.. Итак, думать, что человечество когда-нибудь умрет, и что наш век есть его предсмертный век, — значит не понимать, что̀ такое человечество, значит не иметь высокой веры в его высокое значение... Если наш век и индустриален по преимуществу, это нехорошо для нашего века, а не для человечества: для человечества же это очень хорошо, потому что через это будущая общественность его упрочивает свою победу над своими древними врагами — материею, пространством и временем. При этом нехудо не забывать, что наш индустриальный век гордо называет своими сынами Гёте, Бетховена, Байрона, Вальтера Скотта, Купера, Беранже и многих других художников. Неужели же это — всё *последние поэты*?.. Много же их!.. Мы еще понимаем трусливые опасения за будущую участь человечества тех недостаточно верующих людей, которые думают предвидеть его погибель в индустриальности, меркантильности и поклонении тельцу златому; но мы никак не понимаем отчаяние тех людей, которые думают видеть гибель человечества в *науке*. Ведь человеческое знание состоит не из одной *математики* и *технологии*, ведь оно прилагается не к одним железным дорогам и машинам... Напротив, это только одна сторона знания, это еще только низшее знание, — высшее объемлет собою мир нравственный, заключает в области своего ведения всё, чем высоко и свято бытие человеческое,

всё, что составляет достоинство и величие имени человеческого, все те великие вопросы, которые присущны самой натуре человека, с которыми он родится и которые носит в груди своей... Кроме математики и технологии, есть еще философия и история — одна как наука развития в мышлении довременных и бесплотных идей; другая — как наука осуществления в фактах, в действительности, развития этих довременных идей, таинственных и первосущных матерей всего сущего, всего рождающегося и умирающего и, несмотря на то́, вечно-живущего!..[135]

Нам, может быть, скажут, что стихотворение не есть философская система и что особенно по одному стихотворению нельзя заключать о мыслительном воззрении поэта на мир. На первое мы дадим ответ ниже; вместо же ответа на второе перейдем к другим стихотворениям г. Баратынского: они ответят за нас.

Пока человек естества не пытал
Горнилом, весами и мерой;
Но детски вещаньям природы внимал,
Ловил ее знаменья с верой;
Покуда природу любил он, она
Любовью ему отвечала,
О нем дружелюбной заботы полна,
Язык для него обретала.
Почуя беду над его головой,
Вран каркал ему в опасенье,
И замысла, в пору смирясь пред судьбой,
Воздерживал он дерзновенье.
На путь ему выбежав из лесу волк,
Крутясь и подъемля щетину,
Победу пророчил, и смело свой полк
Бросал он на вражью дружину.
Чета голубиная, вея над ним,
Блаженство любви прорицала:
В пустыне безлюдной он не был одним,
Нечуждая жизнь в ней дышала.
Но чувство презрев, он доверил уму;
Вдался в суету изысканий...
И сердце природы закрылось ему,
И нет на земле прорицаний!

Коротко и ясно: всё наука виновата! Без нее, мы жили бы не хуже прокезов... Но хорошо ли, но счастливо ли живут прокезы, без науки и знания, без доверенности к уму, без суеты изысканий, с уважением к чувству, с томагоуком в руке и в вечной резне с подобными себе? Нет ли у них, у этих счастливых, этих блаженных прокезов, своей *суеты испытаний*, нет ли у них своих понятий о чести, о праве собственности, своих мучений честолюбия, славолюбия? И всегда ли вран успевает предостерегать их от беды, всегда ли волк пророчит им победу? Точно ли они — невинные дети матери-природы?.. Увы, нет, и тысячу раз нет!.. Только животные бессмысленные, руководимые *одним* инстинктом, живут в природе и природою. Дикарь-человек татуирует свое тело, пронзает свои ноздри и уши (в последнем не далеко ушел от него и просвещенный европеец, по крайней мере,

в лице своего прекрасного пола — знак, что еще много ему работы для освобождения себя от первобытного варварства), пронзает свои ноздри и уши, чтоб украшать их блестящими привесками: варварство и грубость — без сомнения; но уже этим самым варварством он стоит выше животного. Животное родится готовым; чего не вырастет па нем, того не приделает оно себе искусственно; оно не может сделаться ни лучше, ни хуже того, каким создала его природа. Человек бывает животным только до появления в нем первых признаков сознания; с этой поры он отделяется от природы и, вооруженный искусством, борется с нею всю жизнь свою. Это мы видим на дикарях: они те же люди, что и просвещенные европейцы, и существенное их различие от последних заключается только в том, что их искусственность неразумна: озарите их светом разума, и они свое татуирование заменят одеждой, т. е. ложную искусственность заменят истинною. Но в самых дикостях и нелепостях этих *несчастных* детей природы, видно уже порывание выйти из оков природы, порывание от инстинкта к разуму. В XVIII веке величайшие умы были наклонны видеть в дикарях образец неиспорченной человеческой природы; тогда эта мысль, вызванная крайностию гнившего в ложной искусственности европейского общества, была и нова, и блестяща. В XIX веке эта мысль и стара, и пошла:

Всё мысль, да мысль! Художник бедный слова!
О жрец ее! тебе забвенья нет;
Всё тут, да тут, и человек, и свет,
И смерть, и жизнь, и правда без покрова.
Резец, орган, кисть! счастлив кто влеком
К ним чувственным, за грань их не ступая!
Есть хмель ему на празднике земном!
Но пред тобой, как пред нагим мечом,
Мысль, острый луч! бледнеет жизнь земная!

И это понятие об отношении мысли к искусству совершенно гармонирует с понятием г. Баратынского об отношении ума к чувству, науки к жизни. Чтó такое искусство без мысли? — тó же самое, чтó человек без души — труп... И почему разум и чувство — начала, враждебные друг другу? Если они враждебны, то одно из них — лишнее бремя для человека. Но мы видим и знаем, что глупцы бывают лишены чувства, а бесчувственные люди не отличаются умом. Мы видим и знаем, что преимущественное развитие чувства насчет ума делает человека, самым счастливым образом одаренного от природы, или фанатиком-зверем, или старою бабою, суеверною и слабоумною; так же, как один ум без чувства делает человека или безнравственным существом, эгоистом, или сухим диалектиком, безжизненным педантом, который во всем видит одни логические формальности и ни в чем не видит души и содержания. Очевидно, что разум и чувство — две силы, равно нуждающиеся друг в друге, мертвые и ничтожные одна без другой. Чувство и разум — это земля и солнце: земля, в своих таинственных недрах, скрывает растительную силу

и все зародыши плодов своих; солнце возбуждает ее растительную силу — и радостно рвутся на свет его из темной орковой страны зеленеющие стебли ее порождений... Так в груди человека — в этом подземном царстве темных предчувствий и немых ощущений, скрываются, словно в земле, корни всех наших живых стремлений и страстных помыслов; но только свет разума может и развивать, и крепить, и просветлять эти ощущения и чувства до мысли, —без него они остаются или животным инстинктом, или дикими страстями, черными демонами, устрояющими гибель человека... Чувство, в свою очередь, есть действительность разума, как тело есть реальность души: без чувства идеи холодны, светят, а не греют, лишены жизненности и энергии, неспособны перейти в дело. Итак, полнота и совершенство человеческой натуры заключаются в органическом единстве разума и чувства. Горе дому, который разделяется сам на себя; горе человеку, в котором чувство восстанет на разум, или разум восстанет на чувство! И, однако ж, это горе неизбежное, необходимое, и мертв, ничтожен тот человек, который не испытал его! Чувство, по натуре своей, стремится к положению, любит останавливаться на положительных результатах; разум контролирует положения чувства и, если не найдет их основательными, отрицает их. Отсюда происходит мука сомнения. Но без этого сомнения, человек, остановившись раз на известном положении, и закоснел бы в нем, не двигаясь вперед, следовательно, не развиваясь, — не делался бы из младенца отроком, из отрока юношей, из юноши мужем, из мужа старцем, но до смерти своей оставался бы младенцем. Дух сомнения гонит человека от одного определения к другому,— и благо тому, кто сомневался в известных истинах, не сомневаясь в существовании истины, ибо истины преходящи, но истина вечна!

Помнится нам, г. Баратынский где-то сказал что-то в роде следующей мысли: положение поэта трудно потому, что, в одно и то же время, он находится под противоположным влиянием огненной творческой фантазии и обливающего холодом рассудка [136]. Мысль не скажем несправедливая, но не точная: обливающий холодом рассудок действительно входит в процесс творчества, но когда? — в то время, когда еще поэт вынашивает в себе концепирующееся свое творение, следовательно, прежде, нежели приступить к его изложению, ибо поэт излагает уже готовое произведение. Разумеется, здесь должно предполагать высшие таланты, потому что только низшие сочиняют с пером в руке, еще не зная сами, что́ сочиняют они, или затрудняются в выражении собственных идей. Истинный поэт тем и велик, что свободно дает образ каждой глубоко прочувствованной им идее, выражает словом постижимое для одного ума и невыразимое для каждого, кто не поэт.

Этот несчастный раздор мысли с чувством, истины с верованием, составляет основу поэзии г. Баратынского, и почти все лучшие его стихотворения проникнуты им. В одном из них ему предстает, в горькую минуту, истина и обещает успокоить путем холодного бесстрастия. Она говорит поэту:

Пускай со мной ты сердца жар погубишь,
Пускай, узнав людей,
Ты, может быть, испуганный, разлюбишь
И ближних, и друзей.
Я бытия все прелести разрушу,
Но ум наставлю твой,
Я оболью суровым хладом душу,
Но дам душе покой.

Поэт в трепете отказывается от страшного дара *неземной гостьи*; но в заключении просит его у ней так:

...Когда мое светило
Во звездной вышине
Начнет бледнеть, и всё, что сердцу мило,
Забыть придется мне,
Явись тогда! открой мне очи [137],
Мой разум просвети,
Чтоб жизнь презрев, я мог в обитель ночи
Безропотно сойти.

Так, в другом стихотворении, поэт окрыляет надеждами обольщений безумную юность, но, обращаясь к *знающим*, говорит:

Но вы, судьбину испытавшие,
Тщету надежд, печали власть,
Вы, знанье бытия приявшие
Себе на тягостную часть!
Гоните прочь их рой прельстительный;
Так! доживайте жизнь в тиши,
И берегите хлад спасительный
Своей бездейственной души.
Своим бесчувствием блаженные,
Как трупы мертвых из гробов,
Волхва словами пробужденные,
Встают со скрежетом зубов;
Так вы, согрев в душе желания,
Безумно вдавшись в их обман,
Проснетесь только для страдания,
Для боли новой прежних ран.

Большое, отличающееся превосходными стихами стихотворение «Последняя смерть» есть апофеоза всей поэзии г. Баратынского. В нем вполне выразилось его миросозерцание. Поэт представляет, в яркой картине, кипящий жизнию мир; потом, в другой картине, увядание мира, а в третьей —

Прошли века, и тут моим очам
Открылася ужасная картина:
Ходила смерть по суше, по водам,
Свершалася живущего судьбина.
Где люди, где? скрывалися в гробах!
Как древние столпы на рубежах
Последние семейства истлевали;
В развалинах стояли города,
По пажитям заглохнувшим блуждали
Без пастырей безумные стада;
С людьми для них исчезло пропитанье:

Мне слышалось их гладное блеянье.
И тишина глубокая вослед
Торжественно повсюду воцарилась,
И в дикую порфиру древних лет
Державная природа облачилась.
Величествен и грустен был *позор* (?)
Пустынных вод, лесов, долин и гор.
Попрежнему животворя природу,
На небосклон светило дня взошло;
Но на земле ничто его восходу
Произнести привета не могло:
Один туман над ней, синея, вился
И жертвою чистительной дымился.

Великолепная фантазия, но не более, как фантазия! И главный ее недостаток заключается в том, что она везде является черным демоном поэта. Жизнь, как добыча смерти, разум, как враг чувства, истина, как губитель счастия, — вот откуда проистекает элегический тон поэзии г. Баратынского, и вот в чем ее величайший недостаток. Здание, построенное на песке, не долговечно; поэзия, выразившая собою ложное состояние переходного поколения, и умирает с тем поколением, ибо для следующих не представляет никакого сильного интереса в своем содержании. Мало того: сделавшись органом ложного направления, она лишается той силы, которую мог бы сообщить ей талант поэта.

Конечно, этот раздор мысли с чувством явился у поэта не случайно, — он заключался в его эпохе. Кто не знает и не помнит пушкинского «*Демона*»? Пушкин, как первый великий поэт русский, которого поэзия выходила из жизни, первый и встретился с *демоном*. «Печальны были наши встречи!» восклицает он в своем «Демоне» —

Его улыбка, чудный взгляд,
Его язвительные речи
Вливали в душу хладный яд.
Неистощимый клеветою
Он провиденье искушал;
Он звал прекрасное мечтою;
Он вдохновенье презирал;
Не верил он любви, свободе,
На жизнь насмешливо глядел —
И ничего во всей природе
Благословить он не хотел.

В самом деле, это страшный демон, особенно для первого знакомства! Впрочем, он опасен не тем, чтó он на самом деле, а тем, чем он может показаться человеку. Люди имеют слабость смешивать свою личность с истиною: усомнившись в *своих* истинах, они часто перестают верить существованию истины на земле. Вот тут-то демон и бывает опасен, тут-то он и губит людей. От него может спасти человека только глубокая и сильная, живая вера. Пусть он во всем разочаровался, пусть всё, что любил и уважал он, оказалось недостойным любви и уважения, пусть всё, чему горячо верил он, оказалось призраком, а всё, чтó думал знать он, как непреложную истину, оказалось ложью, — но да обвиняет он в этом свою огра-

ниченность или свое несчастие, а не тщету любви, уважения, веры, знания! Пусть самое отчаяние его в тщете истины будет для него живым свидетельством его жажды истины, а его жажда — живым свидетельством существования истины: ибо чего нет, о том несродно страдать человеческой натуре. Пусть прошло для него время познания истины, и он отчается навсегда узреть ее обетованную землю, но пусть же не смешивает он себя с истиною и не думает, что если она не для него, то уже и ни для кого. Но как же, скажут, верить, если вся действительность есть отрицание всякой веры?.. Действительность? — Но что́ такое действительность, если не осуществление вечных законов разума? Всякая другая действительность — временное затмение света разума, болезненный витальный процесс,— а разве может быть вечное затмение солнца, разве солнце не является после затмения в бо́льшем блеске и бо́льшей лучезарности; разве страдание, претерпеваемое младенцем при прорезывании зубов, бывает продолжительно и не составляет необходимого временного зла для продолжительного добра? Скажут: младенцы часто умирают от процессов физического развития. Правда, умирают — младенцы, которые подчинены необходимо болезненным процессам органического развития и которые смертны, но не человечество, которое подчинено болезненным процессам исторического развития, и которое бессмертно. Надо уметь отличать разумную действительность, которая одна действительна, от неразумной действительности, которая призрачна и преходяща. Вера в идею спасает, вера в факты губит. Есть люди, которые отрицают добродетель и достоинство женщины, потому что случай сводил их всё с пустыми и легкими женщинами, потому что они не знали ни одной женщины высшей натуры. И это безверие, как проклятие, служит достойным наказанием безверию, ибо в душе благодатной должен заключаться идеал женщины, — в действительности же должно искать не идеала, а только осуществления идеала; найти или не найти его, это дело случая. То же можно сказать и о людях, которых разложение и гниение элементов старой общественности, продажность, нравственный разврат и оскудение жизни и доблести в современном — заставляют отчаиваться за будущую участь человечества... Здесь очевидно демон губит их на факте, за которым они не видят идеи, не понимая, что умирает и гниет только отжившее, чтоб уступить место новому и живому. Если б вместо того, чтоб испугаться демона, они испытали его — он указал бы им на последнее время умиравшей древности, которая в амфитеатрах своих тешилась кровавым зрелищем, ка́к звери терзают христиан, и которая, в слепоте своей, не подозревала, что этою победою над мучениками она сама была побеждена, с своими уже опошлившимися богами... Тогда они поняли бы, что смерть старой истины еще не означает смерти истины вообще... Демон, по своей демонической натуре, зол и насмешлив. Он презирает бессилие и веселится, терзая его; но он уважает силу и сторицею воздает ей за временное зло, которым ее терзает. Он служит и людям, и человечеству, как вечно движущая сила духа

человеческого и исторического. То страшный и мрачный, то веселый и злой, он, как Протей, неистощим в формах своего проявления, как Антей, неистощим в своих средствах. Он внушал Сократу откровения его нравственной философии и помогал ему дурачить софистов их же обоюдуострым оружием. Он внушал Аристофану его комедии; он нашептывал ритору Лукиану его «Диалоги богов»; он помог Колумбу открыть Америку; он изобрел порох и книгопечатание; он продиктовал Ульриху Гуттену его злую сатиру «Epistolae obscurorum virorum»*; Бомарше — его «Фигаро», и много философских сказок и сатирических поэм продиктовал он Вольтеру; он уничтожил ошейники вассалов и рыцарские разбои феодальных баронов, священную инквизицию и благочестивое ауто-да-фе. Гёте схватил его только за хвост в своем Мефистофеле, а в лицо только слегка заглянул ему. Зато колоссальный Байрон не трепеща смотрел ему в очи и гордо мерялся с ним силою духа и, как равный равному, подал ему руку на вечную дружбу. Из русских поэтов первый познакомился с ним Пушкин, и тягостно было ему его знакомство, и печальны были его встречи с ним... Он не пал от него, но и не узнал, не понял его... И неудивительно: ничто не делается вдруг. Зато другой русский поэт, явившийся уже по смерти Пушкина, не испугался этого страшного гостя: он знаком был с ним еще с детства, и его фантазия с любовию лелеяла этот «могучий образ», для него:

Как царь немой и гордый, он сиял
Такой волшебно-сладкой красотою,
Что было страшно...

Он был избранным героем пламенного бреда его юности, и ему посвятил он целую поэму, где, за все утраченные блага жизни, этот страшный герой сулит открыть «пучину гордого познанья»[138]...

Человек страшится только того, чего не знает; знанием побеждается всякий страх. Для Пушкина *демон* так и остался темною, страшною стороною бытия, и таким является он в его созданиях. Поэт любил обходить его, сколько было возможно, и потому он не высказался весь и унес с собою в могилу много нетронутых струн души своей; но, как натура сильная и великая, он умел, сколько можно было, вознаградить этот недостаток, тогда как другие поэты, вышедшие с ним вместе на поэтическую арену, пали жертвою неузнанного и неразгаданного ими духа, и для них навсегда мысль осталась врагом чувства, истина — бичом счастия, а мечта и ребяческие сны поэзии — высшим блаженством жизни...

Из всех поэтов, появившихся вместе с Пушкиным, первое место бесспорно принадлежит г. Баратынскому. Несмотря на его вражду к мысли, он, по натуре своей, призван быть поэтом мысли. Такое противоречие очень понятно: кто не мыслитель по натуре, тот о мысли и не хлопочет; борется с мыслию тот, кто не может овладеть ею, стремясь к ней всеми силами души своей. Эта невыдержанная

* «Письма темных людей». *Ред.*

борьба с мыслию много повредила таланту г. Баратынского: она не допустила его написать ни одного из тех творений, которые признаются капитальными произведениями литературы и, если не навечно, то надолго переживают своих творцов.

Взглянем теперь на некоторые стихотворения г. Баратынского со стороны мысли. В послании к Г-чу поэт говорит:

Враг суетных утех и враг утех позорных,
Не уважаешь ты безделок стихотворных,
Не угодит тебе сладчайший из певцов
Развратной прелестью изнеженных стихов:
Возвышенную цель поэт избрать обязан.

Затем он объясняет Г-чу, почему не может принять его вызова —

оставить мирный слог
И, едкой жёлчию напитывая строки,
Сатирою восстать на глупость и пороки.

И чем же? — тем, что сатирою можно нажить себе врагов, а благодарность общества — плохая благодарность, ибо он, поэт, не верит благодарности. Вот заключение этого стихотворения:

Нет, нет! *разумный* муж идет путем иным,
И снисходительный к дурачествам людским,
Не выставляет их, но *сносит благонравно*,
Он не пытается, уверенный забавно
Во всемогуществе болтанья своего,
Им в людях изменить людское естество,
Из нас, я думаю, не скажет ни единый
Осине: дубом будь, иль дубу: будь осиной;
Меж тем — как странны мы! — меж тем любой из нас
Переиначить свет задумывал не раз.

Подобные мысли, без сомнения, очень благоразумны и даже благонравны, но едва ли они поэтически-великодушны и рыцарски-высоки... Благоразумие не всегда разумность: часто бывает оно то равнодушием и апатиею, то эгоизмом. Но вот еще несколько стихов из этого же стихотворения:

Полезен обществу сатирик беспристрастный,
Дыша любовию к согражданам своим,
На их дурачества он жалуется им:
То укоризнами восстав на злодеянье,
Его приводит он в благое содроганье,
То едкой силою забавного словца
Смиряет попыхи надменного глупца;
Он нравов опекун и вместе правды воин.

Сличив эти стихи с приведенными выше, легко понять, почему такое стихотворение, даже если бы оно было написано и хорошими стихами, не может теперь читаться...

«На смерть Гёте» есть одно из лучших между мелкими стихотворениями г. Баратынского. Стихи в нем удивительны; но стихотворение, несмотря на то, не выдержано, и потому не производит того

впечатления, какого бы можно было ожидать от таких чудесных стихов. Причина этого очевидна: неопределенность идей, неверность в содержании. Поэт слишком много и слишком бездоказательно приписал Гёте, говоря, что

...ничто не оставлено им
Под солнцем живых без привета;
На всё отозвался он сердцем своим,
Что̀ просит у сердца ответа:
Крылатою мыслью он мир облетел,
В одном беспредельном нашел он предел.

Прекрасно сказано, но несправедливо! Не было, нет и не будет никогда гения, который бы *один* всё постиг или всё сделал. Так и для Гёте существовала целая сторона жизни, которая, по его немецкой натуре, осталась для него terra incognita*. Эту сторону выразил Шиллер. Оба эти поэта знали цену один другого, и каждый из них умел другому воздавать должное. Обидно видеть, как люди, не понимая дела, всё отдают Гёте, всё отнимая у Шиллера... Если уж надо сравнивать друг с другом этих поэтов, то, право, еще не решенное дело — кто из них долее будет владычествовать в царстве будущего;— и многие не без основания догадываются уже, что Гёте, поэт прошедшего, в настоящем умер развенчанным царем [139]... Вместо безотчетного гимна Гёте — поэту следовало бы охарактеризовать его,— и он сделал это только в четвертом куплете, в котором довольно удачно схвачен *пантеистический* характер жизни и поэзии Гёте:

С природой одною он жизнью дышал:
Ручья разумел лепетанье
И говор древесных листов понимал,
И чувствовал трав прозябанье,
Была ему звездная книга ясна,
И с ним говорила морская волна.

Следующие затем заключительные куплеты слабы выражением, темны и неопределенны мыслию, а потому и разрушают эффект всего стихотворения. Всё, что̀ говорится в пятом куплете, так же может быть применено ко всякому великому поэту, как и к Гёте; а что̀ говорится в шестом, то̀ ни к кому не может быть применено, за темнотою и сбивчивостию мысли.

Теперь обратимся к поэмам г. Баратынского. В них много отдельных поэтических красот; но в целом ни одна не выдержит основательной критики.

Русский молодой офицер, на постое в Финляндии, обольщает дочь своего хозяина, чухоночку Эду — добродушное, любящее, кроткое, но ничем особенным не отличное от природы создание. Покинутая своим обольстителем, Эда умирает с тоски. Вот содержание «Эды»— поэмы, написанной прекрасными стихами, исполненной души и чувства. И этих немногих строк, которые сказали мы об этой поэме, уже достаточно, чтоб показать ее безотносительную

* неведомой землей. *Ред.*

неважность в сфере искусства. Такого рода поэмы, подобно драмам, требуют, для своего содержания, *трагической коллизии*, — а что трагического (т. е. *поэтически*-трагического) в том, что шалун обольстил девушку и бросил ее? Ни характер такого человека, ни его положение не могут возбудить к нему участия в читателе. Почти такое же содержание, напр., в повести Лермонтова «Бэла»; но какая разница! Печорин—человек, пожираемый страшными силами своего духа, осужденного на внутреннюю и внешнюю бездейственность; красота черкешенки его поражает, а трудность овладеть ею раздражает энергию его характера и усиливает очарование ожидающего его счастия; холодность Бэлы еще более подстрекает его страсть, вместо того, чтоб ослабить ее. Но когда он упился первыми восторгами этой оригинальной любви к простой и дикой дочери природы, он почувствовал, что для продолжительного чувства мало одной оригинальности, для счастия в любви мало одной любви, — и его начинает терзать мысль о гибели милого, хотя и дикого, женственного существа, которое, в своей естественной простоте, не умело ни требовать, ни дать в любви ничего, кроме любви. Трагическая смерть Бэлы, вместо того, чтоб облегчить положение Печорина, страшно потрясает его, с новою силой возбуждая в нем вспышку прежнего пламени, — и от его дикого хохота содрогается сердце не у одного Максима Максимыча, и становится понятно, почему он, после смерти Бэлы, долго был нездоров, весь исхудал и не любил, чтоб при нем говорили о ней... Это не волокита, не водевильный дон-Хуан, вы не вините его, но страдаете с ним и за него, говоря мысленно: «о горе вам, рожденным в свет!»[140] Для некоторых характеров не чувствовать, быть вне какой бы то ни было духовной деятельности — хуже, чем не жить; а жить — это больше чем страдать, — и вот является трагическая коллизия, как мысль неотразимой судьбы, достойная и поэмы, и драмы великого поэта...

Гораздо глубже, по характеру героини, другая поэма г. Баратынского — «Бал»:

Презренья к мнению полна,
Над добродетелию женской
Не насмехается ль она,
Как над ужимкой деревенской?
Кого в свой дом она манит;
Не записных ли волокит,
Не новичков ли миловидных?
Не утомлен ли слух людей
Молвой побед ее бесстыдных
И соблазнительных связей?
Но как влекла к себе всесильно
Ее живая красота!
Чьи непорочные уста
Так улыбалися умильно?
Какая бы Людмила ей,
Смирясь, лучей благочестивых
Своих лазоревых очей
И свежести ланит стыдливых
Не отдала бы сей же час

За яркий глянец чёрных глаз,
Облитых влагой сладострастной,
За пламя жаркое ланит?
Какая фее самовластной
Не уступила б из харит?

Как в близких сердцу разговорах
Была пленительна она!
Как угодительно-нежна!
Какая ласковость во взорах
У ней сияла! Но порой
Ревнивым гневом пламенея,
Как зла в словах, страшна собой,
Являлась новая Медея!
Какие слезы из очей
Потом катилися у ней!
Терзая душу, проливали
В нее томленье слезы те:
Кто б не отер их у печали,
Кто б не оставил красоте?

Страшись прелестницы опасной,
Не подходи: обведена
Волшебным очерком она;
Кругом ее заразы страстной
Исполнен воздух! Жалок тот,
Кто в сладкий чад его вступает:
Ладью пловца водоворот
Так на погибель увлекает!
Беги ее: нет сердца в ней!
Страшися вкрадчивых речей
Одуревающей приманки;
Влюбленных взглядов не лови:
В ней жар упившейся вакханки,
Горячки жар — не жар любви.

И этот демонический характер в женском образе, эта страшная жрица страстей, наконец, должна расплатиться за все грехи свои:

Посланник рока ей предстал,
Смущенный взор очаровал,
Поработил воображенье,
Слиял все мысли в мысль одну
И пролил страстное мученье
В глухую сердца глубину.

В этом «посланнике рока» должно предполагать могучую натуру, сильный характер, — и в самом деле портрет его, слегка, но резко очерченный поэтом, возбуждает в читателе большой интерес:

Красой изнеженной Арсений
Не привлекал к себе очей:
Следы мучительных страстей,
Следы печальных размышлений
Носил он на челе: в очах

Беспечность мрачная дышала,
И не улыбка на устах —
Усмешка праздная блуждала.
Он не задолго посещал
Края чужие; там искал,
Как слышно было, развлеченья,
И снова родину узрел;
Но, видно, сердцу исцеленья
Дать не возмог чужой предел.

Предстал он в дом моей Лаисы
И остряков задорный полк,
Не знаю как, пред ним умолк —
Главой поникли Адонисы.
Он в разговоре поражал
Людей и света знаньем редким,
Глубоко в сердце проникал
Лукавой шуткой, словом едким,
Судил разборчиво певца,
Знал цену кисти и резца,
И сколько ни был хладно-сжатым
Привычный склад его речей,
Казался чувствами богатым
Он в глубине души своей.

Нашла коса на камень: узел трагедии завязался. Любопытно, чем развяжет его поэт и как оправдает он, *в действии*, портрет своего героя. Увы! всё это можно рассказать в коротких словах: Арсений любил подругу своего детства и приревновал ее к своему приятелю; на упреки его Ольга отвечала детским смехом, и он, как обиженный ребенок, не понимая ее сердца, покинул ее с презрением... Воля ваша, а портрет не верен!.. Что́ же потом? — Потом Нина получила от него письмо:

Что ж медлить (к ней писал Арсений)
Открыться должно... небо! в чем?
Едва владею я пером,
Ищу напрасно выражений.
О, Нина! Ольгу встретил я;
Она поныне дышит мною,
И ревность прежняя моя
Была неправой и смешною.
Удел решон. По старине
Я верен Ольге, верной мне.
Прости! твое воспоминанье
Я сохраню до поздних дней:
В нем понесу я наказанье
Ошибок юности моей.

Несмотря на трагическую смерть Нины, которая отравилась ядом, *такая* развязка *такой* завязки похожа на водевиль, вместо пятого акта приделанный к четырем актам трагедии... Поэт очевидно не смог овладеть своим предметом... А сколько поэзии в его поэме, какими чудными стихами наполнена она, сколько в ней превосходных частностей!..

«Цыганка», самая большая поэма г. Баратынского, была издана им в 1831 году, под названием: «Наложница», с предисловием, весьма умно и дельно написанным[141]. «Цыганка» исполнена удивительных красот поэзии, — но опять-таки в частностях; в целом же не выдержана. Отравительное зелье, данное старою Цыганкою бедной Саре, ничем не объясняется и очень похоже на deus ex machina* для трагической развязки во что̀ бы то ни стало. Чрез это ослабляется эффект целого поэмы, которая, кроме хороших стихов и прекрасного рассказа, отличается еще и выдержанностию характеров. Очевидно, что причиною недостатка в целом всех поэм г. Баратынского есть— отсутствие определенно выработавшегося взгляда на жизнь, отсутствие мысли крепкой и жизненной.

Кроме этих трех поэм у г. Баратынского есть и еще три: «Телема и Макар», «Переселение душ» и «Пиры». Первых двух — признаемся откровенно — мы совершенно не понимаем ни со стороны содержания, ни со стороны поэтической отделки. «Пиры» собственно не поэма, а так — шутка в начале и элегия в конце. Поэт, как будто только принявшись воспевать пиры, заметил, что уже прошла пора и для пиров, и для воспевания пиров... У времени есть своя логика, против которой никому не устоять... В «Пирах» г. Баратынского много прекрасных стихов. Ка́к мила, напр., эта характеристика нашей доброй Москвы:

Как не любить родной Москвы!
Но в ней не град первопрестольный,
Не золоченые главы,
Не гул потехи колокольной,
Не сплетни вестницы-молвы
Мой ум пленяли своевольный.
Я в ней люблю весельчаков,
Люблю роскошное довольство
Их продолжительных пиров,
Богатой знати хлебосольство
И дарованья поваров.
Там прямо веселы беседы;
Вполне уважен хлебосол;
Вполне торжественны обеды;
Вполне богат и лаком стол. —

и прочее. Г. Баратынского, за эту поэму, некогда величали «певцом пиров»: мы думаем, что за этот отрывок его следовало бы называть «певцом Москвы»...

Как хороши эти стихи в «Пирах»:

Любви слепой, любви безумной
Тоску в душе моей тая,
Насилу, милые друзья,
Делить восторг беседы шумной
Тогда осмеливался я.
Что̀ потакать мечте унылой, —
Кричали вы, — смелее пей!
Развеселись, товарищ милой,

* бога из машины. *Ред.*

Для нас живи, забудь о ней!
Вздохнув, рассеянно послушной,
Я пил с улыбкой равнодушной;
Светлела мрачная мечта,
Толпой скрывалися печали,
И задрожавшие уста
«Бог с ней!» невнятно лепетали...

Говоря о поэзии г. Баратынского, мы были чужды всяких предубеждений в отношении к поэту, которого глубоко уважаем. Не скрывая своего мнения и открыто, без уклончивости, высказывая его там, где оно было не в пользу поэта, мы и не старались, в пользу нашего мнения, скрывать его достоинства и выписывали только такие отрывки из его стихотворений, которые могли дать высокое понятие о его таланте. Стих г. Баратынского не только благозвучен, но часто крепок и силен. Однако ж, говоря о художественной стороне поэзии г. Баратынского, нельзя не заметить, что он часто грешит против точности выражения, а иногда впадает в шероховатость и прозаичность выражения. Вот несколько примеров:

Снять поспешила как-нибудь
Дня одеянья *нелоски.*

Что̀ знаменует сей *позор* (вм. *зрелище*).

Хотело б сердце у нее
Себе избрать кумир единый,
И тем *осмыслить* бытие.

...............Скажите:
Я равнодушен вам, иль нет?

Всегда дарам своим предложит
Условье некое она,
Которым *злобно смышлена,*
Их отравит иль уничтожит.

Проказы жизни боевой
Никак веселые проказы.

Храни свое *неопасенье,*
Свою неопытность лелей.

Какое же потом в груди твоей
Ни водворится *озаренье,*
Чем дум и чувств не разрешится в ней
Последнее *вихревращенье.*

Кроме стихотворений, на которые мы уже ссылались, в сборнике г. Баратынского особенно достойны памяти и внимания еще следующие: *Финляндия; Завыла буря; Я возвращусь к вам, поля моих отцов; Лета; Падение листьев; Глупцы не чужды вдохновенья; Когда печалью*

вдохновенный; Тебя из тьмы не изведу я; Идиллик новый на искус; Элизийские поля; Когда взойдет денница золотая; Когда исчезнет омраченье; Напрасно мы, Дельвиг, мечтаем найти; Не бойся едких осуждений; Разуверение; Старик; Притворной нежности не требуй от меня; Болящий дух врачует песнопенье; Череп; О, мысль, тебе удел цветка; Наяда; Мудрецу; На что вы, дни!; Осень, и проч.

Нельзя вернее и беспристрастнее охарактеризовать *безотносительное* достоинство поэзии г. Баратынского, как он сделал это сам в следующем прекрасном стихотворении:

Не ослеплен я музою моею,
Красавицей ее не назовут,
И юноши, узрев ее, за нею
Влюбленною толпой не побегут.
Приманивать изысканным убором,
Игрою глаз, блестящим разговором,
Ни склонности у ней, ни дара нет,
Но поражен бывает мельком свет
Ее лица необщим выраженьем,
Ее речей спокойной простотой,
И он, скорей чем едким осужденьем,
Ее почтит небрежной похвалой.

Не берем на себя тяжелой обязанности определять поэтическое достоинство г. Баратынского *относительно* к другим поэтам и в отношении историческом, т. е. в отношении к выраженной им эпохе, к настоящему и будущему положению и значению его в русской литературе. Скажем только — и то, чтоб чем-нибудь закончить нашу статью, а не для какого-нибудь поучительного вывода, — скажем, что все поэты, по нашему мнению, разделяются на два разряда. Одни называются великими, и их отличительную черту составляет *развитие*: по хронологическому порядку их созданий можно проследить диалектически-развивающуюся живую идею, лежащую в основании их творчества и составляющую его пафос. Неподвижность, т. е. пребывание в одних и тех же интересах, воспевание одного и того же, одним и тем же голосом, есть признак таланта обыкновенного и бедного. Бессмертие — удел движущихся поэтов. Если и прошли навсегда интересы их времени, — их поэзия непреходяща, именно потому, что представляет собою памятник эпохи: так вечна история, написанная великим историком, хоть она и содержит в себе давно прошедшие дела и интересы. Другие поэты более или менее могут приближаться к первым, особенно, если они выразили своими созданиями то, что́ было в их эпохе существенно-исторического, а не одни ее недостатки. Для таких поэтов всего невыгоднее являться в переходные эпохи развития обществ; но истинная гибель их таланта заключается в ложном убеждении, что для поэта довольно чувства... Это особенно вредно для поэтов нашего времени: теперь все поэты, даже великие, должны быть вместе и мыслителями, иначе не поможет и талант... Наука, живая, современная наука, сделалась теперь пестуном искусства, и без нее — немощно вдохновение, бессилен талант!..

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В 1842 ГОДУ

Было время, когда журналы в Европе по преимуществу назывались «зрителями»; теперь имя «обозрений» (revues) осталось за ними исключительно и значит то же самое, что у нас, на Руси, слово «журнал», а журналами называются там газеты. В этих названиях столько же основательности и толку, сколько у нас неосновательности и бестолковости. Большая часть журналов у нас выходит один раз в месяц, тогда как иностранное слово «журнал» совершенно равнозначительно русскому «дневник» или «ежедневник». Слово «газета», оставшееся у нас преимущественно за теми периодическими изданиями, которые за границею называются «журналами», не выражает никакого смысла, почему почти и оставлено в Европе. Еще более основательности и глубокого смысла видно в замене слова «зритель» словом «обозрение»; эта перемена как нельзя лучше характеризует собою две эпохи: одну, когда люди только *созерцали* и *смотрели* на жизнь, как на занимательный спектакль, и другую, когда люди уже не довольствуются только тем, что смотрят глазами, а хотят, вместе с тем, смотреть и умом. Предшествовавшая эпоха была *созерцательная*; настоящая эпоха — *сознательная*. Отсюда-то и происходит эта живая, беспокойная, тревожная потребность, едва кончив дело, *обозреть* его поскорее, едва пройдя несколько шагов, оглянуться назад и отдать себе отчет в пройденном пространстве. Это доказывает, что теперь факты — ничто, и одно знание фактов также ничто, но что всё дело в разумении значения фактов. Мы этим отнюдь не хотим сказать, чтоб фактическое знание было ненужно, бесполезно: мы хотим сказать только, что знание фактов без разумения их еще не есть знание в истинном и высшем значении этого слова. Без знания фактов невозможно и разумение их, потому что когда нет фактов, как данных, как предметов знания, тогда нечего и уразумевать; следовательно, и фактическое знание необходимо; только без философского знания оно будет таким же призраком, как и философское знание без фактического подготовления и основания. И действительно, в прежнюю, созерцательную эпоху только смотрели на то, что́ делалось на белом свете, и, посмотрев, записывали, что́ видели; теперь смотрят еще пристальнее, еще внимательнее, но, смотря,

вникают и судят и тогда только почитают себя что-нибудь увидевшими, когда откроют смысл и значение увиденного, переведут факт на идею.

У нас общественная жизнь преимущественно выражается в литературе. Поэтому ничего нет мудреного, если все наши журналы по преимуществу — журналы литературные, наполняемые или произведениями литературы, или толками о литературе. Наука у нас еще слишком нежное и слабое растение, которому еще не́когда было даже пустить корней, не только развернуться пышным и благоуханным цветом. Это, впрочем, не значит, чтоб у нас не было науки: это значит только, что наука на Руси до сих пор еще что-то в роде элевзинских таинств, — исключительное достояние небольшого избранного класса людей, а не целого общества, как в Западной Европе. Многие еще из посвящающих себя исключительно науке у нас учатся не для знания, а для аттестатов, открывающих путь к разным преимуществам по службе. Заседания ученых обществ в глазах нашей публики — род спектакля, на который должно смотреть с приличною важностию, не зевая. Сам Араго́ не привлек бы, своими чтениями и отчетами, разнообразной и полной просвещенного интереса толпы. Вот почему мы говорим, что наука на Руси пока еще нежное и слабое растение, не успевшее еще пустить корней в новую, неразработанную для него почву и поддерживаемое только благородными, великодушными усилиями просвещенного правительства. Зато литературные публичные чтения, затеянные сколько-нибудь известным в литературе лицом, у нас могут привлекать разнородную толпу, которая готова стекаться на них всегда с бо́льшим или меньшим интересом, и не только (так или сяк) будет понимать их, но еще и принимать их с этим восторгом или с этим неудовольствием, которые всегда означают живое участие к делу литературы. Уж не́чего и говорить о том, что все сколько-нибудь замечательные литературные произведения находят себе у нас покупателей и почитателей; некоторые журналы поддерживаются значительным числом подписчиков, журнальные мнения разделяют публику на литературные котерии. Последнее обстоятельство особенно важно. Без литературного мнения, сколько-нибудь оригинального и самобытного, высказываемого с бо́льшим или меньшим умом и талантом, теперь и у нас журнал уже не может иметь успеха. Критика, в отношении к успеху и влиянию журнала, начинает становиться едва ли не важнее самих повестей. Правда, под «критикою» у нас еще не все разумеют рассмотрение произведений искусства на основании науки изящного; напротив, большая часть публики добродушно почитает критикою всякую болтовню о литературных предметах, всякую рецензию на пустую книжонку, — и потому у нас сто́ит только назвать себя критиком, чтобы прослыть критиком. Так, иной нравоописательный сочинитель, в жизнь свою не написавший ни одной критической статьи, никогда и не слыхивавший, что есть на свете наука изящного, философия искусства, совершенно чуждый какого-нибудь взгляда на поэзию, какого-нибудь убеждения, тем не менее гордо величает себя «критиком», потому только, что дав-

но уже марает статейки в плохой газете, где бранит с плеча всякий талант, всякий успех, заслоняющий его, или помирившись с подобным себе витязем, потом бранит его, а после опять мирится с ним — до новой мировой сделки и новой размолвки и постоянно хвалит только себя и свои книжные изделия[142]. Но всё это нисколько не противоречит высказанному нами мнению о важной роли, которую играет критика в наших журналах, как выражение литературных понятий, убеждений и мнений; притом же, наша критика состоит не из одних таких жалких явлений, но по справедливости может гордиться и утешительными исключениями. Итак, этот успех журналистики, душа которой критика, служит самым ясным и неопровержимым доказательством, что литература наконец укоренилась на почве русской национальности, вошла в жизнь общества, сделалась его обычаем и живою потребностью и уже перестала быть внешним нововведением, модою, или книжным педантизмом. Поэтому ничего нет удивительного, что у нашего общества литература стоит на первом плане, и что у нас с важностию рассуждают и с горячностию спорят о том, о чем за границею говорят хладнокровно, как об интересе важном, но уже второстепенном и отнюдь не исключительном.

После всего этого должно казаться странным, что в современных русских журналах, за исключением «Отеч. записок», нет ни исторических, ни годовых и никаких обозрений русской литературы. И это тем страннее, что с небольшим за десять лет назад обозрения такого рода были в большом ходу: ими наполнялись журналы, без них не могли обходиться альманахи. Потом вдруг как и не бывало литературных обозрений! Кроме равнодушия к делу литературы этому не может быть другой причины: по словам мудрой русской пословицы, что у кого болит, тот о том и говорит. Скажут: вольно же ребячиться и толковать о пустяках! Хорошо; но если литература для кого-нибудь пустяки, так пусть же тот и не издает литературных журналов, чтоб не противоречить самому себе и не обнаружить, против своей воли, каких-нибудь совсем не литературных целей, а, например, торговых и т. п. Кто на литературу смотрит, как на что-то важное, в глазах того обозрения литературы не могут не иметь большой важности. Литературные обозрения — это живая летопись мнений различных эпох; а как Россия во многих отношениях развивается непомерно быстро, то у нас чтó год, то и эпоха, следовательно, и летописи нашей литературы не могут не быть разнообразны, живы и интересны. Любопытно наблюдать за процессом мнения об одном и том же предмете в разное время, у разных поколений; любопытно видеть, кàк думали, например, о Ломоносове или Державине в их время и кàк думают о них теперь. Любопытно видеть итоги каждого года и по ним следить за каждым успехом литературы, за каждым ее шагом вперед. И потому мы думаем, что публика не может не одобрить принятого нами намерения — начинать каждую первую книжку нового года «Отеч. записок» взглядом на прошлогоднюю литературу, — намерение, которое уже сряду третий год постоянно выполняется нами, не в пример прочим журналам.

Литературные обозрения первый начал Марлинский. Его статьи в этом роде имели чрезвычайный успех в публике. На них смотрели, как на что-то необыкновенное, гениальное. Теперь они не более, как интересный факт для истории русской литературы. Теперь уже никого не изумят фразы, что Ломоносов озарил своим явлением Русь подобно северному сиянию, что стихи Пушкина — жемчуг, рассыпанный по бархату, и т. п. Но в свое время *обозрения* Марлинского были действительно необыкновенным явлением, которое не могло не показаться великим. Критика, до Марлинского, была книжною и педантическою, без истинной учености, без всякого отношения к современному состоянию науки об изящном. Истинному глубокомыслию и истинной учености прощается и тяжеловатость, и педантизм, если они как-нибудь приросли к ней; но педантизм и школьничество, не выкупаемые мыслию и основательностию — самая отвратительная вещь в мире. Наша ученая критика того времени не справлялась с ходом времени и повторяла избитые общие места о старых писателях, упорно не признавая в Пушкине ни таланта, ни заслуги. Марлинский заговорил о литературе языком светского человека, умного, образованного и талантливого, заговорил языком новым, небывалым, острым, блестящим. Ради этих, новых тогда, достоинств, никто не заметил жидкости содержания в его часто до изысканности оригинальных и блестящих фразах, неопределенности в его характеристиках. Удержав, по старой памяти, кое-что из мнений прежнего времени, Марлинский всё это выражал, однако ж, новым образом, отчего и старые мысли приняли у него вид новых; увлекаясь очень понятным пристрастием к современному, он иное хвалил не по достоинству, но зато умел восхищаться всем истинно-прекрасным и тяжко поражал своим фейерверочным остроумием посредственность и бездарность. Одно уже то, что он был страшным врагом ложного классицизма и сильным союзником плохо понимаемого и нового, тогда, так называемого романтизма, — одно уже это облекало в мистическое величие его достоинство, как критика. После Марлинского неутомимым «обозревателем» был весьма известный в свое время, но теперь совершенно забытый, г. Орест Сомов. В его статьях не было никакого литературного мнения, никакого основания, никакого блеска, и они скоро всем надоели и обратились в предмет насмешек со стороны всех журналов. Потом замечательнейшею статьею в этом роде было «Обозрение русской словесности 1829 года» г. И. Киреевского, напечатанное в «Деннице» г. Максимовича. В статье г. Киреевского чувствуется присутствие мысли; по крайней мере, есть несколько отдельных мыслей, верных и оригинальных; но приложение их отзывается неопределенностию и не идет к делу. Г. Киреевский не только безусловно и безотчетно превознес, а не оценил, — ибо оценка есть суждение, а не гимн хвалебный, — историю Карамзина, но и разные маленькие знаменитости того времени. Так, напр. он накинул *душегрейку новейшего уныния* на греческую музу Дельвига, между тем, как в подражаниях Дельвига древним еще менее античного, пластического и антологического, чем русского в его русских

песнях. Даже в стихотворениях г. Шевырева г. Киреевский нашел только один недостаток — не отсутствие поэзии, которой в них совершенно нет, не дикую вычурность абстрактных идей и напряженного выражения, а — *излишество мысли*!.. Это обозрение возбудило против себя сильную враждебность в журналах, сколько по своим парадоксам, столько и по некоторым истинам, горьким и резко высказанным, которые не всем могли понравиться.

Вообще главный отличительный характер всех прежних литературных обозрений состоит в том, что они обольщались мнимыми литературными сокровищами. Отрывок из неоконченной поэмы считался важным приобретением для литературы; плаксивая элегия, напечатанная в альманахе, возбуждала толки и споры; всякая повестца считалась дивом. Теперь смешно и вспомнить, как все были заинтересованы коротенькими отрывочками из повести Байского «Гайдамаки», повести, действительно недурной по рассказу, но тянувшейся несколько лет и оставшейся без конца и связи. Даже роман г. Б. Ф(Θ)едорова «Андрей Курбский» возбуждал ожидание и толки. Численное богатство принималось за качественное, и этому богатству конца не видели. Книг было немногим больше теперешнего, но зато почти каждая книга считалась важным явлением в литературе; крохотные отрывочки в крохотных альманахах, каждое стихотвореньице, даже эпиграмма,—всё это поименовывалось в «обозрениях» и причислялось к общей сумме литературного богатства. Иначе и быть не могло. Всякая важная новость, сменяющая собою надоевшую старину, принимается заодно с достоинством и совершенством. Так называемый *романтизм* был тогда еще новостию и потому почти всякое «романтическое» произведение почиталось «превосходным» произведением. Восхищение отнимало способ думать и судить.

В чем же должен состоять характер литературных обозрений нашего времени? И даже есть ли теперь что-нибудь, что обозревать? Ведь теперь и книг меньше, и журналов меньше, стало быть, и литература вообще беднее?

Так может казаться, но не так это на деле. Мы сейчас сказали, что богатство прежнего периода нашей литературы было больше численное, нежели качественное, больше воображаемое, нежели существенное. Истинное ее богатство состояло в произведениях Пушкина, да в «Горе от ума» Грибоедова; кое-что из остального имело свое относительное достоинство, а большая часть — ровно никакого, между тем как всё это принималось тогда почти с таким же энтузиазмом, как и новые произведения Пушкина. Кто не считался тогда поэтом, кто не был знаменит? Теперь едва ли поверят, если сказать, что с небольшим лет за десять имена гг. Олина, Карльгофа, Сомова, Писарева, Аладьина, Раича, Погорельского, Яковлева (автора «Удивительного человека»), Илличевского, Ротчева, Глаголева и многих, многих других считались чуть не знаменитостями литературными... Что касается до журналов, их было больше, потому что их легче было издавать. Страсть печататься доставляла издателям или

за самую умеренную цену, или — и это большею частию, — совершенно безденежно переводные и оригинальные статьи, которыми они и наполняли тоненькие и маленькие книжки своих журналов. «Телеграф» столько же по величине своих книжек и по внешнему изяществу издания, сколько и по внутреннему достоинству справедливо считался первым и лучшим журналом в России; а между тем каждый том «Телеграфа», заключавший в себе четыре книжки за *два* месяца, едва ли не вполовину меньше был каждой книжки «Отеч. записок», выходящей *один* раз в месяц. Если разница во внешнем изяществе издания «Телеграфа» не слишком велика с нынешними журналами, то взгляните на картинки мод «Телеграфа» и сравните их с нынешними. Конечно, всё это не составляет сущности журнала, но мы и говорим не о сущности, а о трудности, с которою, по причине усилившихся требований со стороны публики, теперь сопряжено издание журнала сравнительно с прежними временами. Что же касается до сущности, то и тут такая огромная разница! Тогда «Телеграф» щеголял повестями Марлинского, которые считались созданиями величайшего гения и приводили в восторг и изумление почти всю читающую публику. Повести г. Полевого почитались тоже такими произведениями, которые могли бы служить украшением любому европейскому журналу, и верно многие, подобно нам, не могут теперь вспомнить без улыбки живейшего удовольствия, какой сильный интерес возбудили в публике «Живописец», «Блаженство безумия» и «Эмма»: воспоминания детства так отрадны и сладостны, что мы не без сердечного трепета вспоминаем иногда романы Радклиф, Дюкре-дю-Мениля и Августа Лафонтена и, смеясь над ними, все-таки любим их, как добрых друзей нашего мечтательного детства, как ослепшую от старости собачку, с которою мы играли, когда она была еще щенком!.. И что говорить о повестях г. Полевого; повести г. Погодина многим нравились в свое время; трудно поверить, а это было точно так: «Черная немочь» наделала шуму...[113] И вот оно — то богатство, каким горда была наша литература предшествовавшего периода, который можно, не рискуя ошибиться, назвать «романтическим»!

Добрый и невинный *романтизм*! как боялись тебя классические парики, каким буйным и неистовым почитали они тебя, сколько зла пророчили они от тебя, — тебя, бывшего в их глазах страшнее чумы, опаснее огня! А ты, добрый и невинный романтизм, ты был просто — резвое, шаловливое дитя, проказливый школьник, который смекнул, что его «классический» учитель ужасно глуп, да и давай над ним потешаться, сдергивая колпак с его дремлющей лысой головы и нацепляя бумажки на задние пуговицы его старомодного кафтана... И что же такое сделал, если рассмотреть хорошенько, ты, так гордившийся и величавшийся своими заслугами?—Через г. Летурнёра, поправленного, с грехом пополам, г-м Гизо, ты кое-как познакомился с Шекспиром, да и начал, с голосу парижских романтиков, кричать о сердцеведении, о глубине идей, о силе страстей, о верном изображении действительности; а ведь, признайся (дело прошлое!),

тебе в Шекспире полюбились только побранки мужиков и солдат, разнообразие и множество персонажей, да несоблюдение действительно нелепого, драматического триединства?.. Написал ли ты хоть одну драму в роде шекспировых драм? Перевел ли хоть одну из них так, чтоб можно было видеть, что ты понял Шекспира? Правда, переведены у нас две драмы Шекспира достойным его образом, да не тобою, мой верхоглядый романтизм: ты только изуродовал «Гамлета»[141], да «Виндзорских проказниц», позволив себе переделывать их по своему идеалу... Так или сяк, познакомился ты и с Шиллером; но что понял ты в нем? — Ты понял, и то по-своему, по-детски, *десу неземную*, да *любовь идеальную*, а вечного глагола разума, а божественной любви к человечеству — ты и не предчувствовал в Шиллере; ты и не подозревал в нем провозвестника двух великих слов великого будущего — разума и человечества... И вот ты, с радости, что не понял Шиллера, давай писать, благозвучными *расиновскими* стихами, *шиллеровскую* драму, где донские казаки *мечтают* «о Шиллере, о славе, о любви»... Также сводил тебя с ума и «Гёц фон-Берлихинген» Гёте — и ты пренелепо перевел его романтическим языком русских мужичков... Много ты наслышался и о «Фаусте» Гёте, наболтал о нем с три короба и наконец (не дрогнула же у тебя рука на такое беззаконное дело!) и его перевел... Частью по французским переводам, частью по дрянным российским преложениям ты познакомился с Вальтером Скоттом, — и тебе, самонадеянному юноше-самоучке, показалось, что ты разгадал тайну таланта великого шотландца и что тебе ничего не стоит самому сделаться таким же «романтиком». — И вот ты начал тайком перелистывать историю Карамзина, браня ее вслух (как «классическое» произведение) и, бывало, возьмешь из нее напрокат какое-нибудь событие, да лица два-три, завяжешь им глаза, да и пустишь их играть в жмурки с картонными марионетками собственного твоего изобретения... И сколько повестей наделал ты из степенной русской истории, заставив чинных русских бояр мстить по-черкесски, клясться не иначе, как *смертью и адом*, и кричать на каждой странице: *га*!.. Злодей, ты уцепился за новейшую историю, которую изучил из «Московских ведомостей»; ты не пощадил и Наполеона, не убоялся оскорбить его развенчанной тени и смело заставил его играть престранную роль в твоих площадных сказках, сводить и знакомить его с разными романтическими чудаками, незаконными детьми твоей фантазии... На горе себе, как-то познакомился ты с гениальным сумасбродом, с немцем Гофманом, забредил «фантастическим», переболтал его с «идеальным», подбавив в эту амальгаму сентиментальной водицы из памятных тебе по детству романов Августа Лафонтена — и потянулись у тебя длинною вереницею безобразные повести и романы, с блаженствующими от сумасшествия, с лунатиками, сомнамбулами, магнетизерами, идеальными кухарками, мещанскими поэтами, мечтателями, пряничными аббадоннами, сахарною любовью, мышиным героизмом и тому подобным разным вздором. Но всех более виноват ты перед певцом «Гяура» и «Манфреда»: лишь только заслышал ты о нем, как и на-

чал проклинать жизнь, ненавидеть человечество, любоваться адом и вяло воспевать

> ...Поблекший жизни цвет
> Без малого в осьмнадцать лет...

Ты провозгласил Байрона певцом отчаяния и эгоизма, блуждающею кометою, озарившею мир кровавым заревом... Добряк! говорю тебе — ты не понял его, этого Байрона, ты не понял ни его идеала, ни его пафоса, ни его гения, ни его кровавых слез, ни его безотрадного и гордого, на самом себе опершегося отчаяния, ни его души, столько же нежной, кроткой и любящей, сколько могучей, непреклонной и великой! Байрон, — это был Прометей нашего века, прикованный к скале, терзаемый коршуном: могучий гений на свое горе заглянул вперед, — и не рассмотрев за мерцающею далью обетованной земли будущего, он проклял настоящее и объявил ему вражду непримиримую и вечную; нося в груди своей страдания миллионов, он любил человечество, но презирал и ненавидел людей, между которыми видел себя одиноким и отверженным, с своею гордою борьбою, с своею бессмертною скорбию... Не кометою, блуждающею и безобразною, был он, а новым духом, поборавшим за человечество, в огнеперпатом шлеме на голове, с пламенным мечом в руке, с эгидою будущей победы, близкого торжества... А ты, добрый и невинный романтизм русский, создал себе, в своем ребячестве, какой-то призрак Байрона, столько же похожий на Байрона, сколько тень, отбрасываемая на солнце человеком, похожа на человека. Да и где, из чего было тебе создать истинный идеал Байрона? — где взял бы ты глубокого сочувствия ко всему человеческому, глухих рыданий, никому невидимых, но тем более сокрушительных, — ты, добрый юноша, с глазами унылыми, но от модной тоски, с щеками несколько бледными, но от ночных пиров и диких хоров московских египтянок, в просторечии называемых цыганками, — с характером раздражительным, и несколько нелюдимым, но от расстроенного пищеварения, вследствие нерассчитанного усердия к Вакху и Кому, — с душою праздною и скучною, но от излишней любви к «сладостной лени»?.. Не только ты, добрый и невинный романтизм, не только ты не понял нового вонтеля: его не понял и тот великий русский поэт, которого так несправедливо называл ты своим отцом, и которого еще несправедливее называл ты то северным, то русским Байроном...[145]

Итак, где же твои заслуги, о наш безвременно скончавшийся романтизм? Уж не разгульные ли песни, писанные бойким четырехстопным ямбом, «торопливым скороходом», в которых всё так исполнено невинности романтизма — и похмелье, и звон разбиваемого стекла, и разгульный венок, и пламенных восторгов кипяток?[146] Уж не подражание ли древним, в которых греческого — одни гекзаметры, да и то русские, одни длинные составные эпитеты, клонящие ко сну? Уж не...

Но довольно. Всех проказ нашего романтизма не перескажешь. Как все эпохи переходные, когда старое безусловно отрицается во имя

нового, которое непонято, — романтизм наш был пуст и бесплоден; от этого из него и не вышло ничего, кроме великолепного вздора программ и подписок на ненаписанные и неоконченные сочинения... И не у нас одних романтизм был так бесплоден, но и у французов, у которых он также был переходным моментом и не чем-нибудь положительным, а только реакциею псевдо-классицизму. В самом деле, что прочного, великого, векового и бессмертного произвели эти мнимо-гениальные представители юной Франции? Люди они были, действительно, с блестящими дарованиями; в их произведениях много блесток ума, живости, увлечения: но эти легкие и скороспелые произведения были литературные подснежники, пророчившие весну, а не пышные, благоуханные розы роскошного мая. Минута родила их — с минутой и исчезли они, и кто теперь взглянет на эти увядшие, высохшие и выдохшиеся цветы, кто питается ими, кроме тех, кому сама природа назначила в пищу — сено?.. Что́ такое теперь колоссальный гений — Виктор Гюго? — человек, у которого когда-то был блестящий талант, человек, который написал несколько прекрасных лирических стихотворений, вместе с множеством посредственных и плохих, и которого лирическая поэзия, взятая как нечто целое, как отдельный мир творчества, чужда всякого характера, всякого значения, всякого общего пафоса. Что такое его препрославленная «Nôtre Dame de Paris? * Тяжелый плод напряженной фантазии, tour de force ** блестящего дарования, которое раздувалось и пыжилось до гения, пестрая и лишенная всякого единства картина ложных положений, ложных страстей и ложных чувств, океан изящной риторики, диких мыслей, натянутых фраз, словом, всего, что способно приводить в бешеный восторг только пылких мальчиков... Что такое его драмы? — жалкие усилия беспокойного самолюбия, уродливые клеветы на природу человека... А этот *скромный* Дюма, этот полунегр, полуфранцуз, который так горд бешенством и свирепостию своих ощущений, который, по собственному признанию, брал у Шекспира свое, как скоро находил его, и который с добродушною наглостью и невинным бесстыдством говорит о самом себе, как о великом гении; этот Жанен, автор сатанинских романов и паяснических фельетонов; этот господин *де*-Бальзак, Гомер Сен-Жерменского предместья, знакомого ему только с улицы; этот чопорный де-Виньи, с его вечным идеалом страждущего поэта, с его вечною враждою к успехам времени и постоянною верностию веку маркизов и аббатов; этот мрачный Эжен Сю; этот неистовый Жакоб Библиофиль, с шутовскою макабрскою пляскою его фантазии, прикованной к мусору исторических древностей; этот сладко-мечтательный Ламартин... что́ такое теперь все они? Они так шумели, так силились выдать себя за титанов, осаждающих Зевеса на его неприступном Олимпе! Все думали, что они поворотят землю на ее оси; а вышло, что они — просто маленькие-великие люди, добрые ребята, которые очень довольны жизнию, когда

* «Собор парижской богоматери». *Ред.*
** Усилие. *Ред.*

у них есть деньги, и которые, еще до гроба, пережили и свою славу, и свои творения и, не дожив до старости, дожили до равнодушия и презрения той толпы, которая некогда видела в них своих идолов... А кто пережил свои творения и свою славу, тот не великий писатель: велико только то, что переходит в потомство... Величественный дуб растет медленно, но живет долго; осина быстро бежит в вышину, но не бывает огромным деревом, и не веками, а годами измеряется ее краткое существование. В то время, как французские романтики, эти маленькие-великие люди, уже пользовались всемирною известностью, на суд современного общества предстала женщина, с великим, истинным дарованием: ее не поняли и, за это, оклеветали[147]. Но она шла своим путем, и ряд созданий, одно другого глубже, ознаменовал ее победоносное шествие, — и ее слава началась только с того времени, как слава маленьких-великих людей уже кончилась. Причина этой разности очевидна: там начало внешнее, снеговое; тут — подземное, родниковое, внутреннее... Так называемый романтизм хлопотал из форм, не понимая сущности дела, — и для формы он действительно много сделал: он развязал руки таланту, спеленатому ложными правилами предания. И наш романтизм принес такую же пользу нашей литературе; он расчистил ее арену, заваленную сором и дрязгом псевдо-классических предрассудков; он далеко разметал их деревянные барьеры, уничтожил их австралийские *табу*, и тем предуготовил возможность самобытной литературы. Теперь едва ли поверят тому, что стихи Пушкина классическим колпакам казались вычурными, бессмысленными, искажающими русский язык, нарушающими заветные правила грамматики; а это было действительно так, и между тем колпакам верили многие; но когда расходились на просторе «романтики», то все догадались, что стих Пушкина благороден, изящно прост, национально верен духу языка. Очевидно, что в этом случае романтики играли роль шакалов, наводящих льва на его добычу. Равным образом, теперь едва ли поверят, если мы скажем, что создания Пушкина считались некогда дикими, уродливыми, безвкусными, неистовыми; но произведения романтиков скоро показали всем, как создания Пушкина чужды всего дикого, неистового, каким глубоким и тонким эстетическим вкусом запечатлены они. Очевидно, что в этом случае самое злоупотребление романтической свободой послужило к утверждению истинной свободы творчества. Кто воспитан на Корнеле и Расине, тому помешает понять Шекспира одна уже новость формы его драм; кто привык к формам, нередко диким, чудовищным и нелепым «романтиков», кто восхищался смолоду драмами Гюго, Дюма, Вернера, Грильпарцера и т. п., — тому легко будет понять потом Шекспира: ибо того уже никакая форма не поразит изумлением, отнимающим способность вникнуть в сущность поэтического создания.

И что́ бы, вы думали, убило наш добрый и невинный романтизм, что́ заставило этого юношу скоропостижно скончаться во цвете лет? — Проза! Да, проза, проза и проза. Общество, которое только и читает, что стихи, для которого каждое стихотворение есть важный факт,

великое событие, — такое общество еще молодо до ребячества; оно еще только забавляется, а не мыслит. Переход к прозе для него — большой шаг вперед. Мы под «стихами» разумеем здесь не одни размеренные и заостренные рифмою строчки, стихи бывают и в прозе, так же, как и проза бывает в стихах. Так, напр., «Руслан и Людмила», «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан» Пушкина — настоящие стихи; «Онегин», «Цыганы», «Полтава», «Борис Годунов» — уже переход к прозе; а такие поэмы, как «Сальери и Моцарт», «Скупой, рыцарь», «Русалка», «Галуб», «Каменный гость» — уже чистая беспримесная проза, где уже совсем нет стихов, хоть эти поэмы писаны и стихами. Напротив, повести и романы г. Полевого: «Симеон Кирдяпа», «Живописец», «Блаженство безумия», «Эмма», «Дурочка», «Аббаддонна» и проч., — чистейшие стихи, без всякой примеси прозы, хоть писаны и прозою и хотя в них нет ни одного стиха, разве только в эпиграфах... Мы, право, не шутим, и вы сами согласитесь, если не захотите прозу принимать как что-то противоположное стихам, а стихи — как что-то противоположное прозе. Стихи и проза — тут вся разница только в форме, а не в сущности, которую составляют не стихи и не проза, а поэзия. Вот другое дело, если прозу противополагать поэзии, а поэзию — прозе; но мы здесь имеем в виду и не эту противоположность: мы под «прозою» разумеем богатство внутреннего поэтического содержания, мужественную зрелость и крепость мысли, сосредоточенную в самой себе силу чувства, верный такт действительности; а под «стихами» разумеем неземную деву, идеальную любовь, детское порывание к высокому и прекрасному, в которых нет никакого содержания, прекрасные, но чуждые мысли чувства, глубокие, но лишенные чувства и богатые словами мысли и т. п. Но как же, в таком случае, первые поэмы Пушкина попали в одну категорию с повестями и романами г-на Полевого? О, сохрани бог! Стихи в стихах могут иметь свои достоинства, как-то: богатство фантазии, жар чувства, художественность формы и т. п.; но стихи в прозе, по крайней мере *теперь*, решительно никуда не годятся: они походят то на младенца в английской болезни, то на старца с нарумяненными щеками, то на юношу доброго, чувствительного, живого, пламенного, мечтательного, но тем не менее пустого, — нечто в роде того, что́ называется «ни рыба, ни мясо»...

Но наша мысль может показаться многим не совсем ясною, и потому прибавим еще несколько слов. Всякая идея проявляется в двух крайностях и середине. Поэтому есть люди, которые как будто совершенно лишены души и сердца, в которых нет никакого порыва к миру идеальному — это крайность; другие, напротив, как будто состоят только из души и сердца и как будто родятся гражданами идеального мира—это другая крайность; между ними занимают место люди ни то, ни сё, люди-недоноски, люди, которые понемножку понимают всё истинное, никогда не проникая в глубь его, люди, у которых есть чувство, но похожее на нервическую раздражительность, есть ум, но похожий на мечтательность, есть порывы к высшему миру, но у которых этот «высший мир» вне действительности, что-то в роде

мечты, выражаемой словами: *куда-то, где-то, там* и т. п. — это середина. Несносны люди первого разряда; эти последние еще несноснее. У них всё слова, столько же громкие и отборные, сколько и неопределенные, но дела никогда не бывает; они исключительно преданы чувству, от ума им веет холодом, от действительности — разочарованием; мечта составляет блаженство их жизни; мысли они не любят и не понимают. Подобные люди бывают такими или по натуре (и это самые несносные существа в мире), или вследствие неразвитости, ложного развития и т. п. Те и другие вечно исполнены глубоких чувств и мыслей, для выражения которых, по их словам, беден язык человеческий. Но это клевета на язык человеческий: что́ прочувствует и поймет человек, то́ он выразит; слов недостает у людей только тогда, когда они выражают то́, чего сами не понимают хорошенько. Человек ясно выражается, когда им владеет мысль, но еще яснее, когда он владеет мыслию. Если, наприм., какой-нибудь критик, длинно и широко разглагольствуя о Державине, наполнит свою статью одними возгласами о величии этого поэта, не определив ни содержания, ни характера его поэзии, а произведения его будет уподоблять алмазам, рубинам, сапфирам, изумрудам и другим предметам ископаемого царства (вместо того, чтоб раскрыть содержание этих произведений и показать отношение содержания к форме) и потом всё это сдобрит фразами: *северный бард, потомок Багрима* и т. п., так что читатель, прочтя длинную критику, не в состоянии будет передать из нее другому ни одной мысли: это значит, что наш критик ровно ничего не понял в Державине или свои *ощущения*, возбужденные в нем поэзиею Державина, принял за *мысли*, да и давай жаловаться на бедность языка человеческого...[148] Есть и поэты, похожие на таких критиков: вот у них-то и в прозе выходят всё стихи, хотя без меры и без рифм... Говорят они — любо слушать; замолчат — никак не сообразишь, что они хотели сказать, и поневоле принимаешь их прозу за стихи...

Теперь самое неблагоприятное время для таких поэтов, ибо теперь никто не признает великим полководцем того, кто не одержал ни одной победы, ни великим писателем — того, кто, за бедностию человеческого языка, не сказал того, что силился сказать. Такие люди теперь напоминают собою знаменитого Ивана Александровича Хлестакова, который сказал о себе, в письме к другу своему Тряпичкину, что «он хотел бы заняться чем-нибудь высоким, но светская чернь не понимает его..» Другими словами, такие люди — настоящие романтики, хотя бы они и выдавали себя за людей с высшими взглядами...

Итак, романтизм наш убит прозою. С 1829 года все писатели наши бросились в прозу. Сам Пушкин обратился к ней[149]. Альманахи, как игрушки, всем надоели и вышли из моды. Цена на стихи вдруг упала. Вскоре явился новый поэт, сильное влияние которого на литературу не замедлило обнаружиться[150]. Вследствие этого влияния ужасно понизилась цена на русские исторические и особенно нравственно-сатирические романы; прежние повести, особенно идеаль-

ные — те, которых проза так похожа на стихи, совсем вышли из моды; против Марлинского началась сильная оппозиция; все романисты и нувеллисты пустились в юмор, начали брать содержание для своих повестей из действительной жизни, рисовать чудаков и оригиналов: герои добродетели были отпущены на отдых. 1835 и 1836 года были эпохою для русской литературы: в первом вышли в свет «Миргород» и «Арабески», во втором появился и в печати, и на сцене «Ревизор»... В то же время напечатались стихотворения г. Бенедиктова, наделавшие столько шуму в Петербурге и возбудившие такой восторг в одном московском критике, что он поставил г. Бенедиктова выше Жуковского и Пушкина... Стихотворения г. Бенедиктова были важным фактом в истории русской литературы: они повершили вопрос о стихах, и с того времени стихи (в том смысле, в каком мы принимаем это слово) совершенно окончили на Руси свое земное поприще... Являлись и другие, находили себе даже поклонников, но на минуту — от них скоро отступали самые друзья их: то были последние вспышки угасающей лампы... По смерти Пушкина начали печататься в «Современнике» оставшиеся после него в рукописи последние произведения его; но то была уже чистая проза в стихах и ужасный удар стихам. Явился Лермонтов, с стихами и с прозою, — и в его стихах и прозе была — чистая проза! Прощайте, стихи! Будет ребячиться нашей литературе, довольно пошалила — пора и делом заняться...

И действительно, последний период русской литературы, период прозаический, резко отличается от романтического какою-то мужественною зрелостию. Если хотите, он не богат числом произведений, но зато всё, что̀ явилось в нем посредственного и обыкновенного, всё это или не пользовалось никаким успехом, или имело только успех мгновенный, а всё то немногое, что̀ выходило из ряда обыкновенного, ознаменовано печатью зрелой и мужественной силы, осталось навсегда и в своем торжественном, победоносном ходе, постепенно приобретая влияние, прорезывало на почве литературы и общества глубокие следы. Сближение с жизнию, с действительностию есть прямая причина мужественной зрелости последнего периода нашей литературы. Слово «идеал» только теперь получило свое истинное значение. Прежде под этим словом разумели что-то в роде *не любо не слушай, лгать не мешай* — какое-то соединение в одном предмете всевозможных добродетелей или всевозможных пороков. Если герой романа, так уж и собой-то красавец, и на гитаре играет чудесно, и поет отлично, и стихи сочиняет, и дерется на всяком оружии, и силу имеет необыкновенную:

Когда ж о честности высокой говорит,
Каким-то демоном внушаем —
Глаза в крови, лицо горит,
Сам плачет, а мы все рыдаем! [151]

Если же злодей, то и не подходите близко: съест, непременно съест вас живого, изверг такой, какого не увидишь и на сцене Александринского театра, в драмах наших доморощенных трагиков... Теперь под

«идеалом» разумеют не преувеличение, не ложь, не ребяческую фантазию, а факт действительности, такой, как она есть; но факт, не списанный с действительности, а проведенный через фантазию поэта, озаренный светом общего (а не исключительного, частного и случайного) значения, *возведенный в перл создания* и потому более похожий на самого себя, более верный самому себе, нежели самая рабская копия с действительности верна своему оригиналу. Так на портрете, сделанном великим живописцем, человек более похож на самого себя, чем даже на свое отражение в дагерротипе, ибо великий живописец резкими чертами вывел наружу всё, что́ таится внутри того человека и что̀, может быть, составляет тайну для самого этого человека. Теперь действительность относится к искусству и литературе, как почва к растениям, которые она возращает в своем лоне.

Всё сказанное нами для людей мыслящих не может показаться отступлением от предмета статьи, потому что всё это не отступление, а характеристика и история последнего периода русской литературы, в отношении к которому 1842 год был блистательнейшим пополнением. Мы уже выше сказали, что обозревать не значит пересчитывать по пальцам всё, что́ вышло в продолжение известного времени, но указать на замечательные произведения и определить их значение и цену, — а этого мы не могли сделать, не определив предварительно характера и значения всей литературы последнего времени. При обозрении поименном не на многое придется нам указывать и не о многом говорить. Причина этого — немногочисленность замечательных явлений в литературе прошлого года, также принадлежащая к особенным чертам всей русской литературы последнего ее периода. Но эта бедность не должна нас опечаливать: это благородная бедность, которая лучше мнимого богатства прежнего времени. Появление в одном году «Миргорода» и «Арабесок», в другом «Ревизора» сто́ит огромного количества даже хороших, но обыкновенных произведений за многие годы. Таким образом, 1840 год был ознаменован выходом «Героя нашего времени» и первого собрания стихотворений Лермонтова; 1841 — изданием трех томов посмертных сочинений Пушкина; 1842 — выходом «Мертвых душ» — одного из тех капитальных произведений, которые составляют эпохи в литературах.

Много было писано во всех журналах о «Мертвых душах»; много говорили и мы о них. Повторять сказанное и нами и другими нет никакой надобности. Впрочем, из этого еще нисколько не следует, чтоб о «Мертвых душах» было сказано всё как нами, так и другими: мы собственно и не говорили еще о них, а только спорили с другими по поводу их, и нам еще предстоит впереди изложение окончательного, критически высказанного мнения об этом произведении; что касается до других, они не перестали и долго еще не перестанут говорить о «Мертвых душах», всеми силами стараясь уверить себя, что́ им нечего бояться этого произведения... Итак, скажем здесь лишь несколько слов для уяснения — не произведения Гоголя, а вопроса, возникшего о нем и в публике и в литературе.

Как мнение публики, так и мнение журналов о «Мертвых душах» разделились на три стороны: одни видят в этом творении произведение, которого хуже еще не писывалось ни на одном языке человеческом; другие, наоборот, думают, что только Гомер да Шекспир являются в своих произведениях столь великими, каким явился Гоголь в «Мертвых душах»; третьи думают, что это произведение действительно великое явление в русской литературе, хотя и не идущее, по своему содержанию, ни в какое сравнение с вековыми всемирно-историческими творениями древних и новых литератур Западной Европы [152]. Кто эти — одни, другие и третьи, публика знает, и потому мы не имеем нужды никого называть по имени. Все три мнения равно заслуживают большого внимания и равно должны подвергаться рассмотрению, ибо каждое из них явилось не случайно, а по необходимым причинам. Как в числе исступленных хвалителей «Мертвых душ» есть люди, и не подозревающие в простоте своего детского энтузиазма истинного значения, следовательно, и истинного величия этого произведения, так и в числе ожесточенных хулителей «Мертвых душ» есть люди, которые очень и очень хорошо смекают всю огромность поэтического достоинства этого творения. Но отсюда-то и выходит их ожесточение. Некоторые сами когда-то тянулись в храм поэтического бессмертия; за новостию и детством нашей литературы, они имели свою долю успеха, даже могли радоваться и хвалиться, что имеют поклонников, — и вдруг является, неожиданно, непредвиденно, совершенно новая сфера творчества, особенный характер искусства, вследствие чего идеальные и чувствительные произведения наших поэтов вдруг оказываются ребяческою болтовнею, детскими невинными фантазиями... Согласитесь, что такое падение, без натиска критики, без недоброжелательства журналов, очень и очень горько?.. Другие подвизались на сатирическом поприще, если не со славою, то не без выгод иного рода; сатиру они считали своей монополией, смех — исключительно им принадлежащим орудием, — и вдруг остроты их не смешны, картины ни на что не похожи, у их сатиры как будто повыпадали зубы, охрип голос, их уже не читают, на них не сердятся, они уже стали употребляться вместо какого-то аршина для измерения бездарности... Что тут делать? перечинить перья, начать писать на новый лад? — но ведь для этого нужен талант, а его не купишь, как пучок перьев... Как хотите, а осталось одно — не признавать талантом виновника этого крутого поворота в ходе литературы и во вкусе публики, уверять публику, что всё написанное им — вздор, нелепость, пошлость... Но это не помогает: время уже решило страшный вопрос — новый талант торжествует, молча, не отвечая на брани, не благодаря за хвалы, даже как будто вовсе отстранясь от литературной сферы; надо переменить тактику: является новое творение таланта, далеко оставившее за собою все прежние его произведения, — давай жалеть о погибшем таланте, который так много обещал, так хорошо писал некогда (именно тогда, когда эти господа утверждали, что он писал всё вздоры и нелепости); его, видите, захвалили приятели, а их у него

так много, что иных он и в лицо не знает, с иными же едва знаком... На что бы такое напасть в новом творении таланта? — на сальности, на дурной тон; это понравится тем людям, которые, никогда во сне не видав большого света, только о нем и хлопочут, как будто бы считая себя принадлежащими к нему... Не мешает заметить, что эти витязи большого света чрезвычайно довольны были тоном и остротами врагов нового таланта: живя в неизмеримой дали от большого света, они считали этих *сатирических* сочинителей людьми большого света... Второй пункт — грамматика: к ней прибегли, при этом важном случае, даже те, которые отвергали ее существование... Третий пункт — незнание русского языка; за этот аргумент ухватились даже те, которые пишут: *морь* (вм. морей), *мозгов человеческих*, *мечт* и т. п.[153]

Нападки за незнание грамматики и искажение языка — характеристическая черта истории русской литературы: славянофилы утверждали, что Карамзин не знал духа и правил русского языка и ужасно искажал его в своих сочинениях; классики в том же самом обвиняли Пушкина; теперь очередь за Гоголем... Вспомнили мы еще довольно забавную черту в этом роде: гг. Греч и Булгарин доказывали некогда печатно, что г. Полевой не знает грамматики, а г. Калайдович напечатал в «Московском вестнике» статью об «Истории русского народа» в отношении к грамматике и языку, и на каждой странице этого превосходного, но, к сожалению, по сю пору неконченного творения, нашел по крайней мере по десяти грубых ошибок против грамматики и языка... Господа! не пора ли бросить эту старую замашку?.. У какого писателя нет ошибок против грамматики — да только чьей? — вот вопрос! Карамзин сам был грамматика, перед которой все ваши грамматики ничего не значат; Пушкин тоже стоит любой из ваших грамматик.

Творение, которое возбудило столько толков и споров, разделило на котерии и литераторов и публику, приобрело себе и жарких поклонников, и ожесточенных врагов, на долгое время сделалось предметом суждений и споров общества; творение, которое прочтено и перечтено не только теми людьми, которые читают всякую книгу или всякое новое произведение, сколько-нибудь возбудившее общее внимание, но и такими лицами, у которых нет ни времени, ни охоты читать стишки и сказочки, где несчастные любовники соединяются законными узами брака, по претерпении разных бедствий, и в довольстве, почете и счастии проводят остальное время жизни; творение, которое, в числе почти 3000 экземпляров, всё разошлось в какие-нибудь полгода, — такое творение не может не быть неизмеримо выше всего, что в состоянии представить современная литература, не может не произвести важного влияния на литературу.

Полное собрание стихотворений покойного Лермонтова вышло в последней половине декабря прошлого года и должно быть причислено к литературным явлениям нового года.

Сборниками стихотворений прошлый год очень небогат. Самым лучшим и приятнейшим явлением в этом роде, без всякого сомнения, была книжка «Стихотворений Аполлона Майкова». Этот молодой

поэт одарен от природы живым сочувствием к эллинской музе; он овладел всею полнотою, всею свежестию и роскошью антологического созерцания, пластическою художественностью антологического стиха, — так что антологические стихотворения г. Майкова не только не уступают в достоинстве антологическим стихотворениям Пушкина, но еще едва ли и не превосходят их. Это большое приобретение для русской поэзии, важный факт в истории ее развития. Но жаль было бы, если б только на этом остановился г. Майков. Антологические стихотворения, как бы ни были хороши, — не более, как пробный камень артистического элемента в поэте. Их можно сравнить с ножкою Психеи, рукою Венеры, головою Фавна, превосходно высеченными из мрамора. Конечно, превосходно сделанная ножка, ручка, грудь или головка, каждая из этих деталей может служить доказательством необыкновенных скульптурных дарований, чувства пластики, изучения древнего искусства; но еще не составляет скульптуры, как искусства, и превосходно сделать ножку, ручку, грудь, или головку далеко не то, что создать целую статую. Сверх того исключительная преданность древнему миру (и притом далеко не вполне понятому), без всякого живого, кровного сочувствия к современному миру, не может сделать великим или особенно замечательным поэта нашего времени. К этому еще должно присовокупить, что одно да одно, теряя прелесть новости, теряет и свою цену. Итак, мы желали бы, чтобы г. Майков или предался основательному и обширному изучению древности и передавал на русский язык, своим дивным стихом вечные, неумирающие создания эллинского искусства, или приобрел в тайнике духа своего те сердечные, задушевные вдохновения, на которые радостно и приветливо отзывается поэту современность. Покоряясь требованиям справедливости, мы не можем не повторить здесь уже сказанного нами в статье о стихотворениях г. Майкова, что почти все его неантологические стихотворения пока еще не обещают в будущем ничего особенного. Нам было бы очень приятно ошибиться в этом приговоре, и мы первые вспомнили бы с радостию о своей ошибке, если б г. Майков подарил русскую публику такими стихотворениями, которые обнаружили бы в нем столь же примечательного и столь же много обещающего в будущем *современного* поэта, сколько и *антологического*. Антологическая муза г. Майкова не ослабела ни в силе, ни в деятельности, и после выхода книжки его стихотворений публика прочла в «Отеч. записках» и «Библиотеке для чтения» несколько прелестнейших его стихотворений в любимом его антологическом роде, но они уже не возбудили в ней прежнего восторга. А между тем — повторяем — они так же прекрасны, как и прежние, в доказательство чего достаточно привести из них следующее — «Барельеф»:

Вот безжизненный отрубок
Серебра: стопи его
И вместительный мне кубок
Слей искусно из него.
Ни киприлиных голубок,

Ни медведиц, ни плеяд,
Не лепи по стенкам длинным:
Нарисуй в саду пустынном,
Между роз, толпы менад,
Выжимающих созрелый
Налитой и пожелтелый
С пышной ветки виноград:
Вкруг сидят умно и чинно
Дети перед бочкой винной;
Фавны с хмелем на челе,
Вакх под тигровою кожей,
И Силен румянорожий
На споткнувшемся осле.

Зато вот еще одно из последних стихотворений г. Майкова, доказывающих, что чуть только выйдет он из сферы антологического созерцания, как из его стихотворения тотчас же ничего не выйдет

Море бурно, небо в тучах.
Он примчался на коне
Прямо к брызгам вод кипучих;
«Старый! чолн скорее мне!»

И старик *затылок чешет...*
— «Плохо будет, господин!
Полно *барин* (?!) *беса тешить* (??!!..).
Наших в море не один (?).

«Пусть их гибнут! Под водою
Рыбе рыбы и гроба!
Знай, я Цезарь: а со мною,
Мне послушна и судьба!»

Странная фантазия — свести Цезаря с русским мужиком и заставить его объясняться до такой степени посредственными стихами...

«Сумерки», маленькая книжка г. Баратынского, заключающая в себе едва ли не последние стихотворения этого поэта, тоже принадлежит к немногим примечательнейшим явлениям по части поэзии в прошлом году. По поводу ее мы в последней книжке «Отеч. записок» обозрели всю поэтическую деятельность г. Баратынского. Теперь же прибавим только, что едва ли это и действительно не последние стихотворения знаменитого поэта; вот пьеса из «Сумерек», доказывающая это:

На что вы, дни? юдольный мир явленья
Свои не изменит!
Все ведомы и только повторенья
Грядущее сулит.

Недаром ты металась и кипела,
Развитием спеша,
Свой подвиг ты свершила прежде тела,
Бессмертная душа!

И тесный круг подлунных впечатлений
Сомкнувшая давно,
Под веяньем возвратных сновидений
Ты дремлешь; а оно

Бессмысленно глядит, как утро встанет
Без нужды ночь сменя;
Как в мрак ночной холодный вечер канет.
Венец пустого дня!

Страшно чувство, которым внушено это выстраданное стихотворение! не обещает оно новых и живых вдохновений; и лучше совсем не писать поэту, чем писать такие, напр., стихотворения:

Сначала мысль воплощена
В поэму сжатую поэта,
Как дева юная *темна*
Для невнимательного света,
Потом осмелившись, она
Уже увертлива, речиста,
Со всех сторон своих видна,
Как искушенная жена,
В свободной прозе романиста;
Болтунья старая, затем
Она, подъемля крик нахальный,
Плодит в полемике журнальной
Давно уж ведомое всем.

Что́ это такое? неужели стихи, поэзия, мысль?..

Вышедшая в прошлом же году маленькая книжечка стихотворений Полежаева, под названием: «Часы выздоровления», подала нам повод, в отдельной критической статье, обозреть всю поэтическую деятельность этого замечательного поэта.

Первая часть стихотворений г. Бенедиктова, изданная в 1835 году, достигла второго издания в прошлом 1842 году. Наше мнение об этом поэте известно публике.

Чтоб не возвращаться более к стихам, скажем теперь же и о тех, которыми наполнялись журналы наши в продолжение прошлого года. В «Отечеств. записках» с начала года и до отпечатания вышедшего теперь полного собрания стихотворений Лермонтова были помещены (кроме следующих пьес, не принадлежащих к лучшим произведениям Лермонтова: *Сосна*, *Ты помнишь ли*, *Умирающий гладиатор*, *Два великана*, *В альбом автору «Курдюковой»*, *М. П. Соломирской)* драгоценнейшие перлы созданий этого поэта: *На светские цепи*, *Соседка*, *Договор*, отрывки из поэмы *Демон*, поэма *Боярин Орша* и лучшее, самое зрелое из всех его произведений — *Сказка для детей*. В первых двух книжках «Отеч. записок» были напечатаны два стихотворения покойного Кольцова: в этой книжке печатаются некоторые из *последних* его стихотворений... Стихотворениями г. Огарева постоянно украшались исключительно «Отеч. записки». Стихотворения г. Майкова являлись и в «Отеч. записках» и в «Библиотеке для чтения». Стихотворения г. Фета печатались и в «Отеч. записках» и в «Москвитянине». К замечательнейшим стихотворным пьесам прошлого года принадлежит напечатанное в 7 № «Отеч. записок» стихотворение г. Л. П. «Петр Великий».

Вообще, прошлый год был небогат стихами, а будущий — это можно сказать смело — будет еще беднее... Лермонтова уже нет, а

другого Лермонтова не предвидится... хоть совсем не пиши стихов... И их, в самом деле, пишут или, по крайней мере, печатают теперь меньше. Столичные поэты сделались как-то умереннее — оттого ли, что одни уже повыписались, а другие догадались, что стихи должны быть слишком и слишком хороши, чтоб их стали теперь читать, не только хвалить... Зато господа провинциальные поэты год от году становятся неутомимее. Публика ничего не знает о их пламенном усердии к делу истребления писчей бумаги; но журналисты — увы! — слишком знают это и дорого платят за это знание — платят деньгами за доставление к ним на дом этих страшных пакетов, платят временем, скукою и досадою, прочитывая эти груды рифмованного вздору...

Теперь обратимся к прозе по части изящной словесности. Г. Загоскин каждый год дарит публику новым романом; не знаем, каким новым романом обрадует он ее в 1843 году, а в 1842 году он утешил ее «Кузьмою Петровичем Мирошевым». Собственно, это не роман, а повесть, до того местами растянутая, что из нее вытянулся роман в четырех частях, т. е. в четырех маленьких книжках, красиво и разгонисто-напечатанных. В «Мирошеве» те же достоинства и те же недостатки, какими отличались все прежние романы г. Загоскина: т. е., с одной стороны, истинно-русское радушие и хлебосольство, с каким почтенный автор угощает читателя изделиями своей фантазии, добродушное восхищение созданными им характерами слуг, дядек и мамок, добродушная уверенность, что добродетельные люди в его романе — точно добродетельны, а злодеи — не шутя злодеи; местами веселенькие сцены в забавном роде, везде искреннее увлечение в пользу старины и ее немножко диких для нынешнего времени понятий, гладкий, пловучий слог; с другой стороны, бедность содержания, отсутствие идеи, повторение того, что читатель знает уже по прежним романам автора. — «Альф и Альдона» г. Кукольника обнаружили было больше претензии на титло исторически-поэтического романа; но историческая часть в этом романе похожа на сказочную, а поэтическая — на самую скучную и вялую прозу. Одна из четырех частей «Альфа и Альдоны» больше всех четырех частей «Мирошева»; но «Мирошев» был прочитан до конца всеми, кто только решался его читать, а «Альф и Альдона» испугал читателей на половине же первой части и остался недочитанным. Но неутомимый г. Кукольник этим не удовольствовался — и тиснул в «Библиотеке для чтения» новый роман свой «Дурочка Луиза». Этот роман — близнец с «Эвелиною де Вальероль»: там пружиною всех действий служит цыган Гойко, здесь жид Бенке, там множество лиц, так похожих одно на другое, что и отличить нельзя — и здесь то же; разница в том, что там скучно, а здесь скучнее, там еще на что-нибудь похоже, а здесь ни на что не похоже. Героиня романа, дурочка Луиза, еще довольно похожа на дурочку — умною ее действительно никто не назовет; но курфирст Фридрих-Вильгельм изображен каким-то сентиментальным поверенным в любовных тайнах своих приближенных, всеобщим сватом и отцом-посаженым, и только мимоходом силится автор

выказать его героем и великим государем. Вообще, сентиментальность, приторная, сладенькая, составляет главный характер этой бессвязной, пустой по содержанию, натянутой в изображении характеров сказки. Теперь того только и ждем, что «Дурочка Луиза» появится отдельною книжкою в двух частях; но мы рады, что заблаговременно отделались от нее. — Какими романами еще ознаменовался 1842 год? — «Два Призрака», «Сердце женщины», «Человек с высшим взглядом», «Любовь музыканта», вновь изданные романы г. Калашникова: «Дочь купца Жолобова» и «Камчадалка», «Московская сказка о Чуде Иоганом», «Козел-бунтовщик», «Грешный мертвец», «Гуак, рыцарская повесть» и пр., и пр. Всё это едва ли принадлежит к какой-нибудь литературе, и еще менее к той, которой характер определяли мы в начале статьи... Что делать? У каждого дома бывает два двора, передний и задний; у каждой литературы две стороны — лицевая и изнанка...

На повести 1842 год был счастливее, чем на романы. В «Москвитянине» было напечатано начало новой повести Гоголя «Рим», равно изумляющее и своими достоинствами, и своими недостатками. В «Современнике» была помещена уже известная, но переделанная вновь повесть Гоголя «Портрет», отличающаяся некоторыми превосходно концепированными и отделанными подробностями, и неудачная в целом. Граф Соллогуб напечатал в прошлом году только одну повесть «Медведь», которая заставляет искренно сожалеть, что ее даровитый автор так мало пишет. «Медведь» не есть что-нибудь необыкновенное и, может быть, далеко уступит в достоинстве «Аптекарше», повести того же автора; но в «Медведе» образованное и умное эстетическое чувство не может не признать тех характеристических черт, которыми мы, в начале этой статьи, определили последний период русской литературы. Отличительный характер повестей графа Соллогуба состоит в чувстве достоверности, которое охватывает всего читателя, к какому бы кругу общества ни принадлежал он, если только у него есть хоть немного ума и эстетического чувства: читая повесть графа Соллогуба, каждый глубоко чувствует, что изображаемые в ней характеры и события возможны и действительны, что они — верная картина действительности, ка́к она есть, а не мечты о жизни, ка̀к она не бывает и быть не может. Граф Соллогуб часто касается, в своих повестях, большого света, но хоть и са̂м он принадлежит к этому свету, однако ж повести его тем не менее — не хвалебные гимны, не апофеозы, а беспристрастно верные изображения и картины большого света. Здесь кстати заметить, что страсть к большому свету — что-то в роде болезни в русском обществе: все наши сочинители так и рвутся изображать в своих романах и повестях большой свет. И, надо сказать, их усилия не остаются тщетными: в повестях графа Соллогуба только немногие узнают большой свет, а большая часть публики видит его в романах и повестях именно тех сочинителей, для которых большой свет истинная terra incognita*,

* Неизвестная земля. *Ред.*

истинная Атлантида до открытия Америки Колумбом, и которые рисуют большой свет по своему идеалу, добродушно веруя в сходство аляповатого списка с невиданным оригиналом. Так, недавно, в одном журнале роман «Два призрака» торжественно объявлен произведением человека, принадлежащего к большому свету и знающего его. Все толкуют о светскости, — и пьеса Гоголя падает на Александринском театре, а «Комедия о войне Федосьи Сидоровны с китайцами» и «Русская боярыня XVII столетия» возбуждают фурор в записных посетителях того же театра, — и всё по причине «светскости»... А между тем, дело кажется так очевидным: стоило бы только сравнить, наприм., повести графа Соллогуба с романами и повестями наших «светских» сочинителей, чтоб окончательно решить вопрос о деле, к которому так многие и так напрасно считают себя прикосновенными...

Простота и верное чувство действительности составляют неотъемлемую принадлежность повестей графа Соллогуба. В этом отношении, теперь, после Гоголя, он первый писатель в современной русской литературе. Слабая же сторона его произведений заключается в отсутствии личного (извините — субъективного) элемента, который бы всё проникал и оттенял собою, чтоб верные изображения действительности, кроме своей верности, имели еще и достоинство идеального содержания. Граф Соллогуб, напротив, ограничивается одною верностию действительности, оставаясь равнодушным к своим изображениям, каковы бы они ни были, и как будто находя, что такими они и должны быть. Это много вредит успеху его произведений, лишая их сердечности и задушевности, как признаков горячих убеждений, глубоких верований.

Более субъективности, но менее такта действительности, менее зрелости и крепости таланта, чем в повестях графа Соллогуба, видно в повестях г. Панаева. Вообще, г. Панаев гораздо более обещает в будущем, нежели сколько исполняет в настоящем. Что-то нерешительное, колеблющееся и неустановившееся заметно и в его созерцании, как идеальной стороне его повестей, и в их практическом выполнении; каждая новая повесть его далеко оставляет за собою все прежние: очевидное доказательство таланта замечательного, но еще не определившегося. В прошлом году он напечатал только одну повесть «Актеон» в «Отеч. записках», которая возбудила живейшее внимание и интерес со стороны публики и далеко оставила за собою все прежние его повести, так же, как и «Барыня», написанная им незадолго перед «Актеоном», далеко оставила за собою все другие, прежде ее написанные. Вероятно, чувство своей неопределенности препятствует г. Панаеву писать столько, сколько от его таланта вправе ожидать публика: в таком случае, самый недостаток в деятельности заслуживает уважения, как залог будущей многоплодной деятельности.

Три новые повести напечатаны в прошлом году даровитою и безвременно угасшею г-жею Ган (Зенеидою Р—вою[154]): «Напрасный дар» и «Любонька» в «Отеч. записках» и «Ложа в Одесской опере» — в «Да-

герротипе». «Любонька» принята публикою с восторгом, в котором не должно мешать ей оставаться; «Напрасный дар», сверкающий искрами высокого таланта, хотя и невыдержанный в целом, восхитил только немногих: такова участь всех произведений, в которых, при блесках яркого вдохновения, есть что-то недоговоренное, как бы неравное самому-себе. В таком случае, чем сильнее и выше взмах, тем недоступнее для всех и каждого внутреннее значение произведения: толпа видит одни внешние недостатки... «Ложа в Одесской опере» принадлежит к самым слабым произведениям г-жи Ган. Впрочем, по выходе полного собрания ее сочинений мы скоро будем иметь случай подробно изложить наше мнение об этой необыкновенно даровитой писательнице.

Г. Кукольник напечатал в прошлом году несколько повестей, из которых две заслуживают почетного упоминовения. «Благодетельный Андроник, или романические характеры старого времени» (в «Библиотеке для чтения») и «Позументы» (во II томе «Сказки за сказкою»). Содержание обеих этих повестей взято талантливым автором из эпохи Петра Великого. Мы уже не раз имели случай говорить о неподражаемом мастерстве, с каким г. Кукольник изображает, в своих повестях, нравы этого интереснейшего момента русской истории, и, верные нашему правилу — suum cuique *, не раз отдавали должную справедливость достоинству повестей г. Кукольника в этом, посчастливившемся ему, роде. Если б г. Кукольник издал отдельно эти повести, рассеянные в журналах и альманахах, — они имели бы большой, и притом заслуженный, успех в публике. Не понимаем, что за охота ему, вместо того, что так сродно его таланту, тратить время и бумагу на романы и повести, в которых он изображает страны, им невиданные, и эпохи, знаемые им только по изучению и какому-то отвлеченному представлению?.. — Уж если писать роман, не лучше ли писать его из времен столь живо и ясно присутствующих в созерцании автора... Г. А. П. (автор «Звезды» и «Цветка») напечатал в прошлом году только одну повесть — «Живая картина» (в «Отеч. записках»), впрочем, уступающую в достоинстве прежним его повестям. Г. Вельтман поместил в «Библиотеке для чтения» весьма занимательный и живо написанный рассказ «Карьера», которому, впрочем, как типическому очерку, приличнее было бы явиться в «Наших». Казак Луганский напечатал в прошлом году только одну повесть «Савелий Граб или Двойник» (во II томе «Сказки за сказкою»; в библиографической хронике этой книжки «Отеч. записок» читатели найдут наш отзыв об этой повести). — К замечательнейшим повестям прошлого года принадлежит повесть графа Растопчина «Ох, французы!» (в «Отеч. записках»). В этой повести совсем нет никаких французов, но зато она сама есть верное зеркало нравов старины и дышит умом и юмором того времени, которого знаменитый автор был из самых примечательнейших представителей. — Юмористические статьи, печатавшиеся в «Наших»,

---

* Каждому свое. *Ред.*

все более или менее замечательны по их стремлению — быть выражением действительности, а не пустых фантазий.

Вот и полный бюджет всего, что было самого замечательного по части повестей в прошлом году. Немного, очень немного, но, как сказал поэт:

Быть так — спасибо и за то!

Из сборников самым примечательнейшим был «Утренняя Заря», альманах г. Владиславлева. «Утренняя заря» на нынешний 1843 год, по содержанию, гораздо выше всех предшествовавших годов. Если б в этом альманахе была только одна статья покойного генерала М. Ф. Орлова «Капитуляция Парижа», а всё остальное не превышало посредственности, — и тогда бы он был замечательным явлением, но в «Утренней заре», кроме превосходной во всех отношениях статьи М. Ф. Орлова, есть еще повесть графа Соллогуба, о которой мы говорили выше, большое стихотворение Лермонтова и два очень интересные рассказа гг. Кукольника и Гребенки. — Третий том «Русской беседы», вышедший в прошлом году, не оправдал ожиданий публики: он состоял из разного хлама некоторых старых и уже выписавшихся сочинителей, которые были рады куда-нибудь сбросить жалкие плоды своих старых досугов, и разных новых сочинителей, которые рады были, что наконец нашли приют своим литературным уродцам и недоноскам. — «Альманах в память 200-летнего юбилея Александровского университета» был издан по случаю и содержит в себе несколько интересных статей, относящихся к стране и событию, которое было причиною его появления.

Роскошные издания более и более входят в обычай в нашей литературе. Успех «Наших» [155] возбудил и в других охоту издавать нечто в том же роде, под названием «Картинок русских нравов», которые, как красивенькие игрушки, имеют свое достоинство, но как книги — никакого, ибо это сбор или старого, давно известного, или новые пустяки, на скорую руку намазанные для такого казуса. Успех изданной г. Семененко-Крамаревским «Истории Наполеона», с политипажами картин Ораса Верне, породил компиляцию г. Ламбина, с чудовищными политипажами работы плохих рисовальщиков, и «Историю Суворова» г. Полевого — нечто в роде обыкновенной компиляции с посредственными по изобретению и довольно недурными по выполнению политипажами; и еще другую историю Суворова [156], которая грозит скоро появиться... «Театральный альбом» — истинно великолепное издание, имеет свое значение и идет своим путем. Доселе вышло его два выпуска. «Константинополь и турки» тоже принадлежит к хорошим и полезным изданиям с картинками. «Картины русской живописи» представляют собою издание, заслуживающее внимания и участия публики. К такого же рода изданиям должно отнести и «Архитектурные фантазии» г. Шрейдера. Великолепное издание «Робинзона Крузо», Даниеля Дефо, с рисунками Гранвиля в переводе с английского г. Корсакова, принадлежит к числу действительно роскошных и полезных книг.

Шумно затеянный какими-то молодыми людьми перевод всех сочинений Гёте остановился на втором выпуске. Едва ли кто пожалеет о прекращении этой детской затеи. Напротив, перевод «Шекспира», предпринятый г. Кетчером, хотя не быстро, но тем не менее прочно подвигается вперед. Прошлый год оставил его на десятом выпуске. Драматические хроники Шекспира уже кончены, и скоро появятся «Комедия ошибок» и «Макбет». Из отдельно вышедших книг по части изящной словесности почти не о чем и упомянуть, кроме того, о чем мы уже говорили, приступая к этому обозрению. Можно только вспомнить разве о второй части «Парижа в 1838 и 1839 годах» г. В. Строева; впрочем, эта вторая часть вышла вместе с первою, напечатанною в 1841 году... Неужели говорить о «Комарах», о «Сиротах», о «Дагерретипах» и тому подобных плевелах на поле русской литературы? Если еще можно о чем упомянуть здесь кстати, так разве о «Драматических сочинениях и переводах» г. Полевого, и то для того только, чтоб заметить, что наша драматическая литература составляет какую-то особую сферу вне русской литературы. Гений ее — г. Кукольник; ее первоклассные таланты — гг. Полевой и Ободовский; за ними идет уже мелочь...

Из отдельно вышедших книг серьезного содержания нельзя не упомянуть о следующих: «Кесари» Шампаньи (Нерон); «Римские папы, их церковь и государство в XVI и XVII столетиях» (последняя из этих книг столь же дурно переведена, сколько первая хорошо); «Политическая и военная жизнь Наполеона» (часть 6 и последняя); «Юридические записки» г. Редкина (том II); «Всеобщая география Бланка» (том I; перевод небрежен, издание неопрятно); «Сочинения Платона» (т. II); «Филологические наблюдения протоиерея Г. Павского над составом русского языка» (три части); «Замечания об осаде Троицкой лавры»; «Записки Данилова» (любопытнейшая картина нравов русского общества за сто лет пред сим); «Записки Нащокина», изд. Языковым, с примечаниями издателя; «Священная история» (автора «Путешествия по святым местам»); «Историческое описание одежд и вооружения российских войск» с превосходно налитографированными рисунками — одно из тех монументальных изданий, какие могут предприниматься, особенно у нас, только разве правительством. Текст этого превосходного творения — труд г. Висковатова.

Вышли вторым изданием «Сказания князя Курбского». Пятое издание (компактное, в 4 томах) «История Государства Российского», предпринятое г. Эйнерлингом, было бы истинным подвигом со стороны издателя, если б дешевизна издания соответствовала его красоте, изяществу, удобству и полноте.

Теперь слова два о журналах. Кроме исчисленных выше сочинений по части изящной словесности, в «Отеч. записках» были помещены еще следующие: «Беснующиеся. Орлахская крестьянка», князя Одоевского, помещающего статьи свои под псевдонимом *Безгласного*; «Сеня», повесть г. Гребенки; «Ямщик, или шалость гусарского офицера», драматическая картина в одном действии, графа Солло-

губа. Из переводных статей по части изящной словесности — роман Диккенса «Бернеби Родж», роман Жорж Занд «Орас», повесть ее же «Мельхиор», повести и романы Эли Берте «Сокол», Фредерика Сулье «Маргарита», Огюста Арну «Колесо фортуны», Артюра Дюдле «Красная звезда», и испанская драма, переведенная с подлинника: «Никто кроме короля». По части наук и искусств, публикою, вероятно, были замечены статьи «Гёте» г. Ланнерта, «Коперник» Д. М. Перевощикова, «Система железных дорог в Германии» Фридриха Листа, «Из записок оренбургского старожила», рассказ и повествование, касающиеся Афганистана, В. И. Даля, «Осада Силистрии в 1828 году» и «Дунайская экспедиция 1829 года», Н. И. Глебова; «Выставка Санктпетербургской Академии Художеств в 1842 году» В. П. Б — на, «Лечение болезней искусством и натурою» (—н— —о—) и пр. По части домоводства, сельского хозяйства и промышленности вообще: статьи пензенского земледельца, статью русского помещика (XI книжка) «Замечания на статью г. Хомякова: о сельских условиях», «О пьянстве в России» Н. Б. Герсеванова и пр. Так как критические статьи всегда бывают выражением мнения самой редакции, то мы можем назвать, в отделе критики нашего журнала, интересными статьями только статьи гг. Герсеванова и Мордвинова о Сибири и г-на Галахова о грамматиках г. Перевлесского, как доставленные в редакцию от посторонних сотрудников; а некоторые из прочих почитаем себя вправе поименовать, предоставляя самой публике судить о их достоинстве или недостатках: «Русская литература в 1841 году», «Стихотворения Аполлона Майкова», «Руководство к всеобщей истории Фридриха Лоренца», «Стихотворения Полежаева», «Кесари Ф. де Шампаньи», «Речь о критике, профессора А. В. Никитенко» (три статьи), «Объяснение на Объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души», «Стихотворения Баратынского» и пр.[157] Равным образом, мы имеем право, не нарушая скромности, сказать, что библиографическая хроника в «Отеч. записках» всегда была живою современною летописью русской литературы[158], в ней не пропущено ни одной книги, изданной в России на русском и иностранных языках, и потому полнотою она превосходит все подобные отделы в других журналах. В отделе «Иностранной литературы» редакция всегда старалась представлять своим читателям по возможности полную картину современных литератур Франции, Англии и Германии. В Смеси читатели наши находили подробный отчет о русской драматической литературе и много интересных оригинальных статей, из которых достаточно указать на ряд статей под рубрикою «Поездка в Китай», которые будут продолжаться и в нынешнем году.

Судить о духе и направлении «Отеч. записок», характере критики, сравнительно с критикою других журналов, — предоставляем публике.

«Библиотека для чтения» дебютировала, в своей первой книжке за прошлый год, *второю* частию повести барона Брамбеуса «Идеальная красавица, или Дева чудная», которой первая часть была напечатана в последней книжке «Б. для ч.» за 1841 год. При первой

части было замечено, что повесть выйдет в 1843 году вполне и отдельно. Не знаем, с нетерпением ли ждет публика выхода окончания «Девы чудной», или, подобно нам, вовсе не ждет ее; но знаем, что повесть скучна и незанимательна, и что в ней нет никакой повести, есть только длинные разглагольствования о том, о сем, а больше ни о чем. Кроме «Девы чудной», в «Б. для ч.» прошлого года были напечатаны и еще две повести, тоже, кажется, барона Брамбеуса: «Падение Ширванского царства» и «Лукий или первая повесть». Первая очень потешна, а вторая — довольно неудачное искажение известной сказки Апулея «Золотой осел», переведенной по-русски Ермилом Костровым, еще в 1780 году, под титулом: «Луция Апулея платонической секты философа превращение, или Золотой осел. Перевел с латинского императорского московского университета баккалавр Ермил Костров. В Москве в Университетской Типографии у Н. Новикова, 1780 года». Кроме этих повестей, «Дурочки Луизы», «Благодетельного Андроника» г. Кукольника и «Карьеры» г. Вельтмана, в «Б. для ч.» прошлого года находятся еще: «Три жениха», итальянская повесть г. Каменского, «Закубанский Харамзадѐ», отрывок из романа псевдонима Хамар-Дабанова, не лишенный некоторого интереса, и «Мамзель Бабет и ее альбом» г. С. Победоносцева, тоже отрывок из большого сочинения, но представляющий собою нечто целое — род юмористического очерка, игриво написанного, которому настоящее место было бы в «Наших», ибо это совсем не повесть. Из отдела «Иностранной словесности» в «Б. для ч.» замечательна драма Бернара фон-Бескова «Густав-Адольф», переведенная с шведского г. В. Дерикером. Это одно из прекраснейших, возвышеннейших и благороднейших созданий скандинавской музы, в котором просто, но верно и рельефно воспроизведен исторический образ рыцарственного короля Швеции — утешения и чести человечества, славы и гордости XVII века. Жалеем, что время и место не позволяют нам распространиться об этом произведении. Чтоб познакомить несколько с его духом и пафосом, выпишем несколько строк. Оксенширна отговаривает Густава-Адольфа от союза с Францией и вообще от вмешательства в дела Германии. «Теперь (говорит Оксенширна) вся Германия пылает, как Гекла, и выбрасывает раскаленные каменья в соседние страны. Но большая часть этих извержений все-таки падает назад в горящее жерло. Вулкана не погасишь, он сам должен выгореть. Этого требует природа». Густав-Адольф отвечает своему министру и другу: «Но спасти из лавы что̀ возможно велит человеколюбие. Землетрясение — биение сердца земли. Времена тоже страждут этою болезнью. Целые поколения гибнут для спасения других поколений. И когда, в эту бурю, ударит священный набат, каждый, в ком есть благородное мужество, спешит в бой за правое дело. Мы пойдем, будем биться, и если падем, то новая рать, с новыми знаменами, пойдет по нашим трупам. Пусть человек умирает, но человечеству должно жить! Пусть сердце разрывается, но цель должна быть достигнута!» Превосходно изображено в этой драме мрачное лицо свирепого и невежественного фанатика и вели-

кого полководца — Тилли. Вообще, публика должна быть вдвойне благодарна г. Дерпкеру — и за прекрасный перевод, и за прекрасный выбор такого освежающего душу произведения. Из статей ученого отдела, в «Б. для ч.» не на что указать в особенности. Статья «Жизнь Шиллера» была бы чрезвычайно интересна, ибо заимствована из прекрасно составленной книги Гофмейстера, обнимающей жизнь великого германского поэта до самых мелочных и тем еще более интересных подробностей: но чего можно ожидать и требовать от статьи в два печатные листа, в которую скомкано содержание огромных четырех томов? Самое лучшее в этой статье — ее заглавие, а сама статья — фальшивая тревога. В отделе «Наук и художеств» помещена также статья г. Сенковского «Сок достопримечательного. Записки Ресми-Ахмед Эфендия, турецкого министра иностранных дел, о сущности, начале и важнейших событиях войны, происходившей между Высокою Портою и Россией от 1182 по 1190 год гиджры (1768—1776)». Мнение об этой статье разделено на две крайности: одни думают, что это — повесть, и притом фантастическая, во вкусе повестей барона Брамбеуса; другие убеждены, что это — перевод исторического сочинения с турецкого подлинника. Не зная турецкого языка, мы не можем решить вопроса и держимся середины, т. е. думаем, что это действительно перевод с исторического сочинения, но украшенный, в приличных местах, брамбеусовским юмором, выдумками и шутками, для красоты слогу. Статья «Александрийская школа» интересна фактически, но лишена истинного взгляда на этот величайший факт в истории древнего мира. Александрийская школа — это последний плод философии древнего мира, и ее история — история философии древнего мира; а «Б. для ч.», как известно всем, не любит, не знает и не понимает никакой философии — ни древней, ни новой. — Прочие ученые статьи в «Б. для ч.», каковы: «Лаплас», «Вольта», «Тихо Браге», «Иоанн Кеплер» и т. п., которыми этот журнал с особенным усердием угощает своих читателей, должны были бы давно уже выйти из моды, как бесполезные и скучные. Смешно и думать, чтоб можно было следить по журнальным статьям за ходом таких наук, как математика, астрономия, физика, химия, физиология, естествознание, особенно рассматриваемые исключительно с эмпирической точки зрения. Чтоб сделать такую статью доступною для публики, читающей исключительно литературные журналы, надо упростить ее до такой степени, что в ней не останется никакого ученого содержания; а изложить ее для ученых — значит сделать ее недоступною для публики: в обоих случаях выходит много шума из пустяков[159]. Для всякого интересна биография такого человека, как, напр., Галилей; но в ней великий ученый преимущественно должен быть изображен с его нравственной стороны, как человек, как мученик знания, дышавший религиозным благоговением к святости истины, которая составляет предмет науки. Такая биография будет иметь интерес общий, будет всем доступна и полезна. Биография же, имеющая предметом показать и оценить ученые заслуги великого человека, может иметь место только в спе-

циально ученых изданиях, где нет нужды развлекать и оживлять их строго ученого содержания. А вот такие статьи, где Сократ представляется надувалою, по настоящему, не должны бы иметь места ни в каком журнале... О критике «Б. для ч.» нечего говорить: всем известно, что эта критика сухая, состоящая большею частию из выписок и притом занимающаяся книгами, которые не могут возбуждать общего интереса. Литературная летопись в «Библиотеке» совсем было заснула, если б ее не разбудили «Мертвые души»: тогда она проснулась, начала вопить, кричать; но в «Отеч. записках» в ответ на эти крики была пропета такая песенка, от которой летопись, повидимому, снова погрузилась в летаргический сон[160]. «Смесь» в «Библиотеке» попрежнему состояла из разных переводных статеек, большею частию касающихся до разных предметов физики, химии, медицины и естествознания.

В «Современнике» попрежнему помещались стихотворения Баратынского, Языкова, кн. Вяземского, графини Растопчиной, г. Мятлева, г. Айбулата и проч. и интересные рассказы и повести Основьяненка, барона Корфа и других, ученые статьи гг. Неведомского, Петерсона; критика и библиография отличались попрежнему сжатою краткостию слога. Самыми замечательными статьями в «Современнике» прошлого года были: «Хроника русского в Париже», «Нибелунги», критика: «Мертвые души» и «Портрет», повесть Гоголя.

В «Москвитянине» бездна стихов: это оттого, что в Москве вообще много пишется стихов; а где пишут много стихов, там почти совсем не пишут прозы или отдают ее в петербургские журналы, — и потому в «Москвитянине» почти совсем нет прозы. «Рим» Гоголя попал в этот журнал не из Москвы, а из Рима. Кроме этой повести, в «Москвитянине» есть еще отрывок из «Миропеиа», прибывший в Петербург вместе с целым и отдельно вышедшим «Миропеиом»; «Сердечная Оксана», перевод малороссийской повести г-на Основьяненка; «Месяц в Риме», из дорожных записок г. Погодина, которые всем доставили столько разнообразного удовольствия красотою слога, энергической краткостью выражения и небывалой еще в подлунном мире оригинальностию мыслей[161]; «Колничиана и степи», рассказ Эдуарда Тарье, переведенный с польского; «Черная маска», повесть барона Розена; «Неаполь» (еще из записок г. Погодина); «Вологда» (еще-таки из записок г. Погодина); «Одна из женщин XIX века», повесть Б......; «Женщина, поэт и автор», отрывок из романа г-жи А. Зражевской. Это, должно быть, преинтересный роман, в нем изображено высшее общество — действуют всё князья и княжны, графы и графини; имена героев самые романические — Лировы, Альмские, Сенирские, Минвановы, Днестровские, Пермские и т. п. Тут изображена *поэтка*, выражаясь языком сочинительницы, которая пишет и читает вслух, впрочем, довольно плохие стихи. Жалеем, что по недостатку места, не можем сделать выписок из этого отрывка; зато, когда выйдет роман, мы вдоволь насытимся этим удовольствием. По отрывку видно, что таких романов, после девицы Марьи

извековой, на Руси еще не было. Мы сказали, что прозы в «Москвитянине» мало, а сами выписали столько заглавий статей: это не покажется противоречием для тех, кто читал эту коротенькую «прозу». Из ученых статей в «Москвитянине» замечательна статья профессора Лунина «Взгляд на историографию древнейших народов Востока». Критика «Москвитянина» составляет душу этого журнала и замечательна в той же мере, как и он сам. Притом только критика да стихи и представляют собою литературную сторону «Москвитянина»: всё остальное в нем какая-то пестрая смесь неважных исторических материалов с газетными известиями. Изумительнее всех возможных материалов — «Письма Пушкина к Погодину» (№ 10 «Москвитянина»): мы думаем, прах Пушкина пошевелился в могиле от напечатанья в журнале этих писем, писанных совсем не для печати. В них Пушкин уверяет г. Погодина, что его «Марфа Посадница» — великое шекспировское произведение: это, верно, ирония, которая непонята авторским самолюбием... «Москвитянин» взял на себя решение важной задачи о самобытности русского развития, мимо Запада, и, вероятно, решит ее удовлетворительно и положительно в нынешнем году, а в прошлом заметно только отрицательное решение. Подождем. Бог не без милости, а «Москвитянин» не без средств и не без охоты решить все интересные для себя вопросы.

О «Сыне отечества» и «Русском вестнике» мы можем сказать только, что первый из этих журналов запоздал в прошлом году *четырьмя* книжками; а «Русский вестник», запоздавший в 1841 году *двумя* книжками, в прошлом запоздал *шестью*, выдав в одной книжке 5 и 6 нумера и поместив в них «Мать-испанку», драму г. Полевого.

«Репертуар», по свидетельству собственных опекунов своих, был так плох в прошлом году, что совершенно охладил к себе публику. См. № 256 «Северной пчелы».

Кстати о «Северной пчеле»: она всё та же, какою была и всегда, и потому, не желая повторять сказанного о ней в прошлогоднем обозрении русской литературы (см. «Отеч. записки» 1842 года, № 1, в отделе Критики, стр. 43), мы ни слова о ней не скажем. Лучше, вместо того, пожелаем, чтобы преобразовываемый с начала нынешнего года «Русский Инвалид» был во всех отношениях настоящею официальною, политическою и учено-литературною газетою, чего мы имеем полное право надеяться.

«Литературная Газета» была верна своему назначению. Представляя публике повести и рассказы, она исправно извещала ее обо всех литературных и театральных новостях и рассуждала с дамами о модах.

Новый детский журнал «Звездочка», издаваемый г-жею Ишимовою, оправдал ожидания публики и рекомендации других журналов. Верный своему назначению, он доставлял своим маленьким читателям сколько приятное и разнообразное, столько и полезное чтение. Слог статей его не оставляет желать ничего лучшего.

Может быть, многие увидят противоречие в нашем воззрении на русскую литературу в последнее время с отчетом о ее бюджете за прошлый год, бедности которого мы сами не скрываем. Для таких читателей заметим, что мы в своем воззрении руководствовались не числом, а качеством произведений. Сущность и дух литературы выражается не во *всех* ее произведениях, а только в избранных. Пусть число этих «избранных» будет невелико, но как они лучшие, то они и представители литературы. Когда литература умирает на своей засохшей почве, тогда не может явиться ни одного превосходного творения, а прошлый год подарил нас «Мертвыми душами»... Притом же, если теперь и много представляется явлений посредственных и плохих, то разве нельзя назвать успехом и литературы, и общественного вкуса то обстоятельство, что такие произведения тотчас же оцениваются как следует и не пользуются никаким успехом?..

ПАРАША

РАССКАЗ В СТИХАХ. *Т. Л.* ПИСАНО В НАЧАЛЕ 1843 ГОДА. САНКТПЕТЕРБУРГ. В ТИП. ЭДУАРДА ПРАЦА. 1843. В 8-ю Д. Л., 46 СТР.

Теперь, когда Лермонтова уже нет, а прекрасное дарование г. Майкова пока не обещает итти дальше антологического рода, — поэзия русская если не умерла, то уснула, как это всегда с нею бывает, как скоро тот, кому дано свыше быть ее покровителем, или скончается во цвете лет, или изменит надеждам, которые подаст о себе. Теперь стихи встречаются только в журналах; между ними попадаются и такие, в которых есть чувство и заметно бо̀льшее или мѐньшее дарование; но они все лишены присутствия могучей мысли. А так как поэзия русская давно уже пережила свой период прекрасных чувств и сладостных мечтаний и еще с Пушкина начала период мысли, — то теперь проходят мимо внимания публики такие стихотворения, которыми прежде легко было бы в один день стяжать славу великого гения. Другими словами: могучим властителем душ нашего времени уже перестали быть «стишки» — в потребности публики их сменила поэзия мысли. Это особенно стало заметно после Лермонтова. Вот почему, если теперь и нельзя пожаловаться на бедность в стихотворных произведениях, то нельзя и сказать, чтоб было что̀ читать по этой части. День появления в журнале неизвестного стихотворения Лермонтова — теперь эпоха в истории русской литературы: стихотворение читают, перечитывают, списывают, вытверживают наизусть. Стихотворения, не принадлежащие Лермонтову, тоже прочитывают, даже похваливают, но с тем, чтоб совершенно забыть их по выходе новой книжки журнала. Многие заключают из этого, что вместе с Лермонтовым умерла и русская поэзия. Что̀ касается до нас, мы не разделяем этого мнения и думаем, что русская поэзия не умерла, а только уснула, по обыкновению, и что по временам она будет просыпаться и рассказывать нам свои прекрасные сны — до тех пор, пока не явится на Руси новый поэт...

Небольшая книжка, на-днях появившаяся в Петербурге под скромным названием «рассказа в стихах», есть именно один из таких прекрасных снов на минуту проснувшейся русской поэзии, какие давно уже не видались ей. Уверенные в глубоком сне нашей поэзии,

мы взялись за «Парашу» с явным предубеждением, думая найти в ней — или сентиментальную повесть о том, как *он* любил *ее*, и как *она* вышла замуж за *него*, или какую-нибудь юмористическую болтовню о современных нравах, написанную прозаическими стихами. Каково же было наше удивление, когда, вместо этого, прочли мы поэму, не только написанную прекрасными поэтическими стихами, но и проникнутую глубокою идеею, полнотою внутреннего содержания, отличающуюся юмором и ирониею!.. Однако ж, несмотря на то, уверенность наша в тяжелом сне русской поэзии была так велика, что мы не поверили первому впечатлению и прочли снова, — еще лучше! И теперь, когда, от многократно повторенного чтения, мы почти знаем наизусть прекрасное поэтическое произведение, так неожиданно, так отрадно освежившее душу нашу от прозы и скуки ежедневного быта, — спешим познакомить публику с явлением, которое имеет полное право на ее внимание.

Хотя автор «Параши», скрывший свою фамилию под литерами Т. Л., и обозначил свое произведение скромным именем «рассказа в стихах», однако оно тем не менее — «поэма», в том смысле, какой усвоен Пушкиным произведениям такого рода. Итак, мы будем называть «Парашу» поэмой: оно и короче, и гораздо справедливее, если вспомнить, что «Чернец», «Эдда», «Наталья Долгорукая», «Борский» и тому подобные стихотворные рассказы величались поэмами. Содержание «Параши» в смысле «сюжета» до того просто и немногосложно, что его можно рассказать в двух словах: на уездной барышне женится помещик-сосед, — вот и всё. Но это не содержание, а только канва содержания; само же содержание поэмы так полно и богато, что его нельзя передать во всей его жизни и во всей благоуханной свежести его поэзии, не заставляя самого поэта перерывать нашей прозаической речи своими поэтическими стихами.

Прежде всего мы должны обратить внимание читателей на эпиграф поэмы из Лермонтова:

И ненавидим мы и любим мы случайно.

Этот эпиграф выбран автором не в исполнение давно заведенного обычая заманивать любопытство читателей загадочным смыслом чужой речи; нет, стих Лермонтова, как мы увидим, находится в живой связи со смыслом целой поэмы и столько служит объяснением поэме, сколько и сам объясняется ею.

Поэма начинается описанием помещичьего дома с безобразною наружностью, с садом, похожим на огород, но с гротом, который любила посещать героиня поэмы.

Ее отец — помещик беззаботный,
Сперва служил — и долго; наконец
В отставку вышел — и супругой плотной
Обзавелся; теперь большой делец!
Живет в ладу с своими мужичками...
Он очень добр и очень плутоват,
Торгуется и пьет чаёк с купцами.

Как водится, его супруга — клад;
О, сущий клад! и умница такая!
А женщина она была простая
С лицом, весьма похожим на пирог;
Ее супруг любил как только мог.

Дочери этой достойной четы никто не назвал бы красавицею, но она была стройна, походка ее была легка и плавна, прекрасная нога ловко обута, и если рука была немного велика, зато пальцы были прозрачны и тонки.

Ее лицо мне нравилось... оно
Задумчивою грустию дышало;
Всегда казалось мне: ей суждено
Страданий в жизни испытать не мало..:
И что ж? мне было больно и смешно:
Ведь в наши дни спасительно страданье..:

Но глаза больше всего в Параше нравились автору —

Взгляд этих глаз был мягок и могуч,
Но не блестел он блеском торопливым;
То был он ясен, как весенний луч,
То холодом проникнут горделивым,
То чуть блистал, как месяц из-за туч.
Но взгляд ее, задумчиво-спокойный,
Я больше всех любил: *я видел в нем*
Возможность страсти горестной и знойной —
Залог души, любимой божеством.

Она была не без странностей, свойственных «уездным барышням»; но не имела ничего общего с восторженными девицами, мечтательницами и охотницами до сладеньких стишков:

Она была насмешлива, горда,
А гордость — добродетель, господа..:

Здесь мы находимся в большом затруднении: поэт так увлекательно, так поэтически описывает внутреннюю тревогу девственной души своей героини, что нам совестно было бы пересказывать это нашею убогою прозою, а выписывать стихи — значит переписать всю поэму... Но это так хорошо, что нет возможности не выписать.

. . . . .Каждый день,
Я вам сказал — она в саду скиталась;
Она любила гордый шум и тень
Старинных лип — и тихо погружалась
В отрадную, забывчивую лень.
Так весело качалися березы,
Облитые сверкающим лучом...
И по щекам ее катились слезы
Так медленно — бог ведает о чем.
То подойдя к убогому забору,
Она стояла по часам... и взору
Тогда давала волю... но глядит,
Бывало, всё на бледный ряд ракит.
Там, через ровный луг, от их села

Верстах в пяти, дорога шла большая;
И как змея свивалась и ползла,
И, дальний лес украдкой огибая,
Ее всю душу за собой влекла.
Озарена каким-то блеском дивным,
Земля чужая вдруг являлась ей...
И кто-то милый голосом призывным
Так чудно пел и говорил о ней.
Таинственной исполненные муки,
Над ней, звеня, носились эти звуки...
И вот, искал ее молящий взор
Других небес — высоких, пышных гор
И тополей, и трепетных олив...
Искал земли пленительной и дальней...
Вдруг русской песни грустный перелив
Напомнит ей о родине печальной;
Она стоит, головку наклонив,
И над собой дивится — и с улыбкой
Себя бранит; и медленно домой
Пойдет вздохнув... то сломит прутик гибкой,
То бросит вдруг... рассеянной рукой
Достанет книжку — развернет, закроет,
Любимый шепчет стих... а сердце ноет,
Лицо бледнеет... в этот чудный час
Я, признаюсь, хотел бы встретить вас,
О, барышня моя!.. В тени густой
Широких лип стоите вы безмолвно;
Вздыхаете; над вашей головой
Склонилась ветвь... а ваше сердце полно
Мучительной и грустной тишиной.
На вас гляжу я: прелестью степною
Вы дышите — вы нашей Руси дочь...
Вы хороши, как вечер пред грозою,
Как майская томительная ночь.

Кто получил от природы благодатную способность понимать поэзию как поэзию — не в одних стихах, не в одних книгах, но и в жизни, и в природе, те согласятся с нами, что в этом отрывке каждое слово так и дышит всею роскошью, всем обаянием истинной поэзии.

Есть два рода поэзии: одна, как талант, происходит от раздражительности нерв и живости воображения; она отличается тем блеском, яркостию красок, тою резкою угловатостию форм, которые мечутся в глаза толпе и увлекают ее внимание. Чем более повидимому заключает в себе такая поэзия, тем пустее она внутри самой себя, ибо она вся в воображении и ничего общего с действительностию не имеет; мысли ее похожи на громкие слова и звучные фразы, а картины ее похожи только до тех пор, пока смотришь на них: отведите глаза, и в вашем воображении не останется никакого образа, никакого созерцания, никакого представления. — Другая поэзия, как талант, имеет своим источником глубокое чувство действительности, сердечную симпатию ко всему живому, а потому ее чувства всегда истинны, ее мысли всегда оригинальны, даже и не будучи новыми, ибо они не пойманы извне и на-лету, а возникли и выросли в душе поэта. Произведения такой поэзии не бросаются в глаза, но требуют, чтоб в них вглядывались, и только внимательному взору открывает-

ся во всей глубине своей их простая, тихая и целомудренная красота. Печать оригинальности составляет их неразлучную принадлежность; она есть следствие способности схватывать сущность, а следовательно, и особенность каждого предмета. И потому описания ее запечатлены достоверностию, так что, если б вы и никогда не видывали описываемого предмета, вы тем не менее убеждены, что он точно таков и другим быть не может. Разбираемая нами поэма может служить образцом таких произведений. Вот вам картина неаполитанского лета:

Прежаркий день — но вовсе не такой,
Каких видал я на далеком юге:
Томительно-глубокой синевой
Всё небо пышет; как больной в недуге,
Земля горит и сохнет; под скалой
Сверкает море блеском нестерпимым —
И движется, и дышит, и молчит...
И все цвета под тем неутомимым,
Могучим солнцем рдеют... дивный вид!
А вот, зарывшись весь в песок блестящий,
Рыбак лежит, и каждый проходящий
Любуется им с завистью — я сам
Им тоже любовался по часам.

В этих *тринадцати* стихах такая полная картина, что вам ничего не остается ожидать к ее дополнению, хотя, в то же время, вы знаете, что тысячи других поэтов могли бы ту же картину представить вам совсем иначе, совсем другими словами. Природа неистощима в своем разнообразии, и дело не в том, чтоб поэзия представляла ее в сколько можно обширных и сложных картинах, а в том, чтоб она умела схватить особенность каждого ее явления. Лето — везде лето: везде от него и жарко, и душно, и пыльно; но в Неаполе — свое лето, в России — свое. Первое вы сейчас видели; вот второе:

У нас не то, хоть и у нас не рад
Бываешь жару... точно, жар глубокий,
Гроза вдали сбирается, трещат
Кузнечики неистово в высокой,
Сухой траве; в тени снопов лежат
Жнецы; носы разинули вороны;
Грибами пахнет в роще; там и сям
Собаки лают; за водой студеной
Идет мужик с кувшином по кустам.
Тогда люблю ходить я в лес дубовый,
Сидеть в тени спокойной и суровой,
Иль иногда под скромным шалашом
Беседовать с разумным мужичком.

В такой-то день Параша встретилась с охотившимся молодым человеком. Мы пропускаем бо́льшую часть прекрасно изложенных поэтом подробностей этой встречи. Скажем только, что охотник начал свой разговор с Парашею не восклицанием: «о, дева чудная!» или другою какою-нибудь пошлостию в этом роде, но адресовался к ней с очень простым вопросом: «умоляю вас, скажите, который те-

перь час?»; потом: «чей это дом?» а там объявил ей, что его покойный дед был очень дружен с ее отцом.

Портрет незнакомца превосходно очерчен автором. Это один из тех великих-маленьких людей, которых теперь так много развелось, и которые улыбкою презрения и насмешки прикрывают тощее сердце, праздный ум и посредственность своей натуры. Он был за границею и вынес оттуда множество бесплодных слов и сомнений... У некоторых журналов теперь вошло в манию нападать на таких путешественников, и они с торжеством указывают на них, как на живое доказательство, что нечего за добром ездить на Запад. Автор «Параши» думает об этом иначе, и, соглашаясь с ним, мы вдруг вспомнили сказку, некогда переведенную Жуковским, «Кабуд Путешественник»... К особенностям героя поэмы принадлежит и то, что, будучи влюбчивым, он был спокоен и горделив, а потому и счастлив в женщинах, удачно обманывая и таких между ими, которых сам не стоил; еще: не будучи особенно умным, он вполне владел умом, дарованным ему от бога. Говоря о страсти своего героя сгибаться перед знатью, автор очень остроумно признается в том, что любит пустой блеск большого света, не увлекаясь им и смотря на него без желания; он очень остроумно подшучивает над моральными выходками против большого света непризнанных, безхвостых львов и львиц, т. е. людей, которые бранят большой свет за то, что тот не хочет их знать. Люблю, говорит автор,

Люблю я пышных комнат стройный ряд
И блеск и прихоть роскоши старинной...
А женщины... люблю я этот взгляд
Рассеянный, насмешливый и длинный;
Люблю простой, обдуманный наряд...
Я этих губ люблю надменный очерк,
Задумчиво приподнятую бровь,
Душистые записки, быстрый почерк,
Душистую и быструю любовь;
Люблю я эту поступь, эти плечи,
Небрежные, заманчивые речи...
«Но (скажут мне) вне света никогда
Вы не встречали женщины прекрасной?»
Таких особ встречал я иногда,
И даже в двух влюбился очень страстно;
Как полевой цветок, они всегда
Так милы — но, как он, свой легкий запах
Они теряют вдруг... и боже мой,
Как не завянуть им в неловких лапах
Чиновника, довольного собой?

Эти стихи не обойдутся автору даром; его объявят за них «аристократом», скажут, что внешний блеск предпочитает он душе и сердцу, и т. п. По обыкновению, в этом случае, ему припишут то, чего он и не думал, и горячо будут оспаривать его в том, чего он не говорил. Дело тут идет не о *душе* и *сердце*: поэт говорит совсем не о внутренней святыне женщины, а о ее поэтической внешности, которою могут

не дорожить только натуры сухие и грубые. Поэзия формы, изящество внешности, столь очаровательные в женщине, могут почесться исключительными явлениями вне большого света. Женщины других кругов общества смотрят на красоту и изящество, как на средство поскорее выйти замуж. Достигнув этой вожделенной цели, они скоро перестают и петь, и плакать, и читать сладенькие стишки, и кокетливо наряжаться, и поэтически держать себя; они предаются прозе жизни, скоро полнеют, пристращаются к утреннему дезабилье, забывают музыку, луну, стихи, мечту и т. д. Оттого до замужества почти каждая из них — *ангел доброты*, *дева чудная*, *неземная*, *идеальная*, *Полина* или *Надина*, а после замужества — солидная дама с весом в обществе, женщина с *характером*, *Пелагея Петровна* и *Надежда Алексевна*. Тут есть и другая причина. Юность сама по себе есть уже поэзия жизни, и в юности каждый бывает лучше, нежели в остальное время своей жизни; женщины в особенности. Надо иметь слишком много глубины и силы в натуре, чтоб не охолодеть в прозе жизни, сберечь чувство и душу от холода действительности и сохранить юность сердца и в лета зрелости и в годы старости. Но такие натуры слишком редки, и поэзия юности слишком редко бывает ручательством за поэзию дальнейших возрастов. Брак есть решительная эпоха в жизни мужчины и еще более в жизни женщины: для обоих это — гроб поэзии и колыбель пошлой прозы и очерствения души и чувства. Автор «Параши» превосходно охарактеризовал эпитетом «довольного собой» целый разряд людей, особенно страшных и гибельных для благоуханной поэзии женственных существ. Люди разделяются не только на умных и на дураков: те и другие равно редки, и между ними занимает место огромный разряд пошлых людей. Эти люди по большей части не умны и не глупы, иногда же между ними попадаются люди не без ума и не без способностей; но главное их качество в том и другом случае — *довольство самими собою*. Эти господа не знают, что́ такое раскаяние, стремление к идеалу и тоска от невозможности достичь его, что́ такое горе без несчастия и страдание при хорошем положении дел и добром здоровье. Ка̀к бы ни была глубока и богата духовными дарами натура женщины, но если ее мужем сделается один из таких господ, ей остаются только две неизбежные дороги: или медленно зачахнуть, или помириться с жизнию, ка̀к она есть... Последнее всего чаще случается. В высших кругах общества при этом не исчезает поэзия внешности, и наряд остается навсегда обдуманно-прост, взгляд рассеян, насмешлив и долог, и любовь душиста и быстра, как записки и почерк; но в средних кругах общества внешняя пошлость верно отражает внутреннюю, и милые полевые цветки быстро вянут в неловких лапах довольного собою чиновника...

На другой день в доме отца Параши ждут гостя. Старик надел фрак; дочь в тайном волнении; ее прическа так мила, а перчатки так свежи... Наконец гость является. Он говорит с стариками, очаровывает их; с Парашею ни слова; но всё в нем дышало «сознанием внезапного сближения»,

И предаваясь дивной тишине,
Он наслаждался страстно и вполне.

Поэт даже заставляет его «пылать святым и чистым жаром» и уверяет, что он был любим... Предупреждая сомнение читателей, автор спрашивает их:

Скажите — ваша память мне поможет —
Как мне назвать ту страстную тоску,
Ту грустную, невольную тревогу,
Которая берет вас понемногу...
К чему нам лицемерить, о, друзья!
Ее любовью называю я.

Наступает ночь; хозяин приглашает гостя погулять в саду, и с своею супругою понемногу отстает от молодой четы. Душа Параши не совсем спокойна, а *он* не начинает разговора затем, что боится внезапных ощущений и чувствительных порывов, затем, что был смущен своим положением: он клялся в любви только тогда, когда не любил; начиная же чувствовать жар любовной лихорадки, он зарывал свою любовь как клад. Жаль! прелестные читательницы, охотницы до сладеньких стишков и восторженных сцен, верно ожидали тут пламенного объяснения, при луне и звездах; но герой поэмы ужасный прозаик: если он и допускал возможность исключений, то в пошлость верил твердо и всегда, и редко ошибался, а о *другом* мире не имел никакого понятия... Что же касается до самого поэта, то чувствительные и восторженные читательницы наверное будут им еще менее довольны, нежели героем поэмы, и объявят его человеком без души и сердца, демоном, который не верит любви и презирает прекрасное и высокое... Предоставляем ему самому защищаться против этого грозного суда и обратимся к прерванной нити рассказа.

Сказав, что́ герою поэмы в саду с уездною барышнею было едва ли отраднее, чем в аду, автор заставляет его постепенно таять и объявляет — *влюблённым*! Ка́к и почему это сделалось? Поэт удовлетворительно отвечает на эти вопросы:

Во-первых: ночь прекрасная была,
Ночь летняя, спокойная, немая:
Не светила луна, хоть и взошла;
Река, во тьме таинственно сверкая,
Текла вдали... Дорожка к ней вела:
А листья в тишине толпой незримой
Лепечут. Вот они сошли в овраг.
И словно их движением гонимый,
Пред ними расступался мягкий прах...
Противиться не мог он обаянью —
Он волю дал беспечному мечтанью,
И улыбался мирно, и вздыхал...
А свежий ветр в глаза их лобызал.
А во-вторых: Параша не молчит,
И не вздыхает с приторной ужимкой,
Но говорит, и просто говорит.
Она так мило движется — как дымкой

Прозрачной тенью трепетно облит
Ее высокий стан... он отдыхает;
Уж он и рад, что с ней они вдвоем,—
Заговорил, а сердце в ней пылает
Неведомым, томительным огнем.
Их запахом встречает куст незримый
И, словно тоже страстию томимый,
Вдали, вдали — на рубеже степей
Гремит, поет и плачет соловей.
И может быть, он начал понимать
Всю прелесть первых трепетных движений
Ее души — и стал в нем умирать
Крикливый рой смешных предубеждений;
Но ей одной доступна благодать
Любви простой, и детской, и стыдливой...
Нет! о любви не думает она —
Но, как листок блестящий и стыдливый,
Ее несет широкая волна...
Всё в этот миг кругом ей улыбалось,
Над ней одной всё небо наклонялось,
И, колыхаясь медленно, трава
Ей вслед шептала милые слова...

Уезжая домой, наш герой думал про себя: «Я рад соседям... Он человек богатый... дочь у них одна и притом она мила». Думая так, он гнал от себя другие, неуместные мечты, отголоски давно минувших дней... А что же Параша? Ей казалось, что всё прежнее, вся жизнь ее изменилась; во сне ей виделся *он*, а поэту слышится над нею, спящею, какой-то *насмешливый* голос, который говорит:

«В теплый вечер, в ульях чистых
Зреют светлые соты;
В теплый вечер лип душистых
Раскрываются цветы;
И тогда по ним слезами
Поточет прозрачный мед —
Вьется жадно над цветами
Пчел ликующий народ...
Наклоняя сладострастно
Свой усталый стебелек,
Гостя милого напрасно
Ни один не ждет цветок.
Так и ты цвела стыдливо,
И в тебе, дитя мое,
Созревало прихотливо
Сердце страстное твое...
И теперь, в красе расцвета,
Обаяния полна,
Ты стоишь под солнцем лета
Одинока и пышна.
Так склонись же, стебель стройный;
Так раскройся ж, мой цветок;
Прилетел жених... достойный
В твой забытый уголок».

Однако ж странно: почему эти прекрасные стихи так неожиданно сменяются таким прозаическим стихом — *с достойным женихом*?.. Не забывайте, что эти стихи прозвучал насмешливый голос...

Чей же это голос? — Должно быть, *сатаны*: эта догадка тем основательнее, что сам поэт, вслед за тем, заставляет сатану «поникнуть угрюмою головой над любящей четою». Но не ожидайте сцены обольщения: наш поэт — писатель благонравный, а герой его поэмы не был Дон-Хуаном — в этом уверяет нас сам автор:

Мой Виктор не был дон-Хуаном... ей
Не предстояли грозные волненья.
«Тем лучше» скажут мне: «разгул страстей
Опасен»... *Точно; лучше, без сомненья,
Спокойно жить и приживать детей* —
И не давать, особенно вначале,
Щекам пылать... склоняться голове...
А сердцу забываться — и так дале.
Не правда ль? Общепринятой молве
Я покоряюсь молча... поздравляю
Парашу — и судьбе ее вручаю —
Подобной жизнью будет жить она;
А кажется, хохочет сатана.

Мой Виктор перестал любить давно...
В нем сызмала горели страсти скупо;
Но впрочем, тем же светом решено,
Что по любви жениться — даже глупо.
И вот в кого ей было суждено
Влюбиться... Что ж? он человек прекрасный,
И — как умеет — сам влюблен в нее;
Ее души задумчивой и страстной
Сбылись надежды все... сбылося всё,
Чему она дать имя не умела,
О чем молиться смела и не смела...
Сбылося всё... и оба влюблены...
Но всё ж мне слышен хохот сатаны.

Да чему же обрадовался лукавый?.. Не приготовляет ли он измены, ревности, кинжала, яда и других зол, которыми нарушается супружеское счастие?.. Ничего не бывало! Вы правы, чувствительные и восторженные читательницы, говоря, что автор «Параши» человек прозаический и холодный... В самом деле, оставив сатану, он вдруг извещает вас, что он долго был в отсутствии и лет через пять посетил влюбленных. Четвертый год, как они были супругами, и Виктор как-то странно потолстел; но *ее* встревожил приход поэта, напомнив ей о прежнем, и она даже сгрустнула и поплакала

Но грусть замужней женщины смешна.
Как ручеек извилистый, но плавный,
Катилась жизнь Прасковьи Николавны!

Муж ее любил. «Может быть, вы скажете, что он не стоил ее любви?» говорит поэт и отвечает так: «кто знает!»

Но — боже! то ли думал я, когда,
Исполненный немого обожанья,
Ее душе я предрекал года
Святого, благодатного страданья!
С надеждами расставшись навсегда,

Свыкался я с суровым отчужденьем;
Но в ней ласкал последнюю мечту
И на нее с таинственным волненьем
Глядел, как на любимую звезду...
И что ж? я был обманут так невинно,
Так просто, так естественно, так чинно,
Что в истине своих желаний я
Стал сомневаться, милые друзья.
И вот, что ей сулили ночи той,
Той летней ночи страстные мгновенья,
Когда с такой тревожной быстротой
В ее душе сменялись вдохновенья...
Прощай, Параша!.. Время на покой;
Перо к концу спешит нетерпеливо...
Что ж мне сказать о ней? Признаться вам —
Ее никто не назовет счастливой
Вполне... она вздыхает по часам,
И в памяти хранит как совершенство
Невинности нелепое блаженство!
Я скоро с ней расстался... и едва ль
Ее увижу вновь... ее мне жаль...

Если и теперь не для всех будет понятен хохот сатаны, то мы, право, не знаем, как и объяснить его... Этот сатана должен быть знаком русским читателям, потому что они встречались с ним и в «Онегине», и в «Горе от ума», и в «Ревизоре», и в повестях Гоголя, и в «Герое нашего времени», и вместе с ним смеялись или грустили над неточным и превратным употреблением разных ежедневно употребляемых слов. В «Параше» навлекло на себя насмешку беса слово «любовь» и неумение многих любить и умение их делать комедию из всякого чувства. Наши *юноши* и *девы* в любви всего менее думают о любви, но те и другие ищут в ней счастия, а счастие любви полагают в союзе с *ним* и с *нею*. Любовь, как всякое сильное чувство, как всякая глубокая страсть, есть сама себе цель; для любящихся она — долг, требующий служения и жертв, и, предаваясь чувству, они не отступают назад, чтó бы ни сулила им развязка их романа — счастливый ли союз, или терновый венец страдания и безвременную могилу... Но есть люди, которые очень уважают чувство, пока оно сулит им верное счастие и пока оно не требует от них ничего, кроме прекрасных слов и поэтических восторгов... И потому участь таких людей решает не страсть, не чувство, а теплая летняя ночь и одинокая прогулка, располагающие к неге, мечтательности и заставляющие расплываться душою и сердцем... И как же иначе? для страсти надо воспитаться, развиться. А для этого надо возрасти в такой общественной сфере, в которой духовная жизнь через дыхание входит в человека, а не из книг узнаётся им... Только тогда из его страсти может выйти или серьезная повесть, или высокая драма, а не жалкая комедия, не карикатурная пародия для потехи сатаны...

Но, может быть, всё это иным читателям покажется довольно темно, и они найдут очень серьёзною развязку повести. В самом деле: влюбились и женились, оба молоды и с достатком, оба приличная партия друг другу; дай бог так всякому!.. И то правда! Таким чита-

телям мы ничего не находимся ответить, и рецензенту остается только извиниться перед ними словами поэта:

Но вы добры, я слышал, и меня,
По глупости, простите ради бога.

Другие, может быть, станут благоразумно рассуждать, что выйдь Параша, вместо Виктора, за человека с душою возвышенною, сердцем страстным и проч., — она не утратила бы благоухания души своей и в пошлом спокойствии не забыла бы жаркого волнения сердца и сладости страдания... Нет, если б она была выше своей судьбы, — не спокойствие, а страдание было бы уделом ее, — хотели мы сказать, но, вспомнив, что предупредительный поэт лучше нас решил этот вопрос, мы ограничиваемся повторением его слов:

Мне жаль ее... быть может, если б рок
Ее повел другой — другой дорогой...
Но рок — так всеми принято — жесток,
А потому и поступает строго.

Выписанные нами места из поэмы достаточно говорят за дарование и мастерство автора. Стих обнаруживает необыкновенный поэтический талант; а верная наблюдательность, глубокая мысль, выхваченная из тайника русской жизни, изящная и тонкая ирония, под которою скрывается столько чувства, — всё это показывает в авторе, кроме дара творчества, сына нашего времени, носящего в груди своей все скорби и вопросы его. Об оригинальности мы не говорим: она тó же, чтó талант — по крайней мере, без нее нет таланта. Многие найдут в поэме следы подражания Пушкину и особенно Лермонтову: это не удивительно, ибо живая историческая последовательность литературных явлений всегда смешивается толпою с холодной и бездушной подражательностью. Но люди мыслящие понимают, что быть под неизбежным влиянием великих мастеров родной литературы, проявляя в своих произведениях упроченное ими литературе и обществу, и рабски подражать — совсем не одно и то же: первое есть доказательство таланта, жизненно развивающегося, второе — бесталантности. Можно подделаться под стих и под манеру писателя, но не под дух и натуру его, ибо можно целый век проживать с чужими словами и чужими манерами, но от собственного духа и собственной натуры отречься нельзя, каковы бы они ни были — велики или малы... В стихах г. Т. Л. столько жизни и поэзии, в созерцании его столько истины и верности, что тут всякая мысль о подражательности нелепа. Вся поэма проникнута таким строгим единством мысли, тона, колорита, так выдержана, что обличает в авторе не только творческий талант, но и зрелость и силу таланта, умеющего владеть своим предметом. Вообще, нельзя не заметить, по случаю этой поэмы, какие великие успехи в последнее время сделали наша поэзия и наше общество: чтоб убедиться в этом, стóит только вспомнить о поэмах, являвшихся до «Цыган» Пушкина... Ирония и юмор, овла-

девшие современною поэзиею, всего лучше доказывают ее огромный успех, ибо отсутствие иронии и юмора всегда обличает детское состояние литературы.

Для любителей мелких придирок укажем на четыре неудачные стиха в «Параше». На стр. 7, строфа IV, стих: «Ее два брата умерли чахоткой» не клеится с целым и явно вставлен для рифмы. Кстати: рифма к нему «красоткой» нехороша, потому что слово «красотка» по-русски немного вульгарно. На стр. 23, строфа XXXI, в стихе «От толпы с презрением отчуждался», вероятно есть опечатка, и его должно читать так: «*Он* от толпы с презреньем отчуждался». На стр. 29, последний стих XLII-й строфы странно-неуместен («Читатель — я, признайтесь, я смешон»). На стр. 33-й, третий стих прекрасной XLIX-й строфы испорчен неправильным ударением: «Не свѐтила луна, хоть и взошла». — Больше нѐ к чему придраться самому мелочному ловцу чужих ошибок и промахов.

Словно гармоническим аккордом оканчивается поэма последнею строфою, оставляя на душе глубокий след взволнованной думы:

А если кто рассказ небрежный мой
Прочтет — и вдруг задумавшись невольно
На миг один поникнет головой
И скажет мне спасибо: мне довольно...
Тому давно — стоял я над кормой,
И плыли мы вдоль города чужого;
Я был один на палубе... волна
Вздымала нас и опускала снова...
И вдруг мне кто-то машет из окна; —
Кто он, когда и где мы с ним видались,
Не мог я вспомнить... быстро мы промчались —
Ему в ответ и я махнул рукой —
И город тихо скрылся за горой...

Дай бог, чтоб наша встреча с талантом автора «Параши» не была также случайна, но превратилась в знакомство продолжительное и прочное. Грустно было бы думать, что такой талант — не более, как вспышка юности, кипение молодой крови, а не признак призвания, и может обмануть возбужденные им ожидания и надежды, как обманула поэта героиня его поэмы...

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В 1843 ГОДУ.

Литература наша находится теперь в состоянии кризиса: это не подвержено никакому сомнению. По многим признакам заметно, что она, наконец, твердо решилась или принять дельное направление и не даром называться «литературою», или, как говорит у Гоголя Иван Александрович Хлестаков, *смертию окончить жизнь свою*. Последнее обстоятельство, прискорбное для всех, было бы очень горестно и для нас, если б мы не утешали себя мудрою и благородною поговоркою: *всё или ничего*! В смиренном сознании действительной нищеты гораздо больше честности, благородства, ума и мужественного великодушия, чем в детском тщеславии и ребяческих восторгах от мнимого, воображаемого богатства. Из всех дурных привычек, обличающих недостаток прочного образования и излишество добродушного невежества, самая дурная — называть вещи не настоящими их именами. Но, слава богу, наша литература теперь решительно отстает от этой дурной привычки, и если из кое-каких литературных захолустий раздаются еще довольно часто самохвальные возгласы, публика знает уже, что это не голос истины и любви, а вопль или литературного торгашества, которое жаждет прибытков насчет добродушных читателей, или самолюбивой и задорной бездарности, которая, в своей лености, апатии, в своем бездействии и своих мелочных произведениях, думает видеть неопровержимые доказательства неисчерпаемого богатства русской литературы. Да; публика уже знает, что это торгашество и эта бездарность, по большей части соединяющиеся вместе, спекулируют на ее любовь к родному, к русскому — и свои пошлые произведения называют «народными», сколько в надежде привлечь этим внимание простодушной толпы, столько и в надежде зажать рот неумолимой критике, которая, признавая патриотизм святым и высоким чувством, по этому самому с бо́льшим ожесточением преследует лже-патриотизм, соединенный с бездарностью. Публика знает, что ей уже нечего искать в романах и повестях из русской истории, или преданий старины, ибо она знает, что русская история и русская старина сами по себе, а таланты наших сочинителей и взгляд их на вещи — сами по себе, и что русский быт, исторический и частный, состоит не в одних только русских

именах действующих лиц, но в особенностях русской жизни, развившейся под неотразимым влиянием местности и истории, — так же, как патриотизм состоит не в пышных возгласах и общих местах, но в горячем чувстве любви к родине, которое умеет высказываться без восклицаний и обнаруживается не в одном восторге от хорошего, но и в болезненной враждебности к дурному, неизбежно бывающему во всякой земле, следовательно, во всяком отечестве. Больше же всего и яснее всего публика сознаёт, что ей нѐчего читать, несмотря на *восстание* и *возрождение* разных непризванных оживителей и воскресителей русской литературы и несмотря на громкие возгласы их хвалителей. Это истина неоспоримая. Книгопродавцы то-и-дело выпускают в свет объявления о новых книгах, которые они издали и которые они намерены издать, — объявления, печатаемые на листах чудовищной величины, гигантским и мелким шрифтом, без политипажей и с политипажами, и с великолепными похвалами этим книгам, написанными книгопродавческим слогом; возвещаемые книги действительно выходят в свет и продаются по объявленным ценам, — а читателям от этого не легче, потому что читать все-таки нѐчего! Библиографы и рецензенты в отчаянии: им совсем нет работы, нѐчего разбирать, нѐ над чем потрунить, да нѐчего и похвалить; в беллетристических книгах картинки хороши или сносны, а текст плосок до того, что нѐ за что зацепиться; потом, большая часть книг всё учебники, нередка хорошие, но чаще невинные и в добре, и в зле. Отделение библиографии в журналах со дня на день теряет свою занимательность в глазах публики, которая всегда читала рецензию с бóльшею жадностью, бóльшим вниманием и бóльшим удовольствием, чем самую книгу, на которую написана рецензия. Журналы также в отчаянии; им остается разбирать только друг друга: занятие невинное и забавное, которое, впрочем, едва ли может занять публику больше преферанса и домашних сплетней!

Куда ж девались наши книги? где же наша литература?

«Да их поглотили *толстые* журналы!» кричат со всех сторон. «Каких книг, какой литературы хотите вы, если любая книжка толстого журнала в состоянии поглотить в себя литературный бюджет целого года?»

А! вот в чем зло: толстые журналы виноваты!

Но сколько же у нас издается толстых журналов?—Два: «Отечественные записки» и «Библиотека для чтения».

Попробуем поверить *фактически* справедливость этого *умозрительного* обвинения.

«Отечественные записки» состоят из *восьми* отделов, из которых целые *пять* совершенно невинны в поглощении русских книг: мы говорим об отделах *Современной хроники России*, *Критики*, *Библиографической хроники*, *Иностранной литературы* и *Смеси*, в которые никоим образом не могут войти статьи в книгу величиною или статьи, которые могли б быть изданы отдельно и не были рождены срочною и дневною потребностью журнала. В отделы: *Наук и художеств* и *Домоводства*, *Сельского хозяйства и Промышленности вообще* иногда

входят статьи до того огромные, что могли бы составить порядочной величины книгу; таковы были, в отделе *Наук и художеств* «Отечественных записок» 1841 года, статьи «Альбигойцы и крестовые против них походы», «Греция в нынешнем своем состоянии» (1841), «Гёте» (1842), «Средняя Азия, по новейшим исследованиям Гумбольдта» (1843) и др., и в отделе *Домоводства, Сельского хозяйства и промышленности вообще* «Отеч. записок» 1842 года огромная статья г. Сабурова «Записки пензенского земледельца о теории и практике сельского хозяйства». Каждая из этих статей есть большая книга; но, во-первых, таких больших статей немного бывает в журналах; а во-вторых, они своим появлением в печати обязаны только журналу. Упомянутые статьи в отделе «Наук» — переводные или сокращенные из нескольких книг, изданных на иностранных языках: «Отечественные записки» никому не помешали бы перевести или составить их и издать в свет, тем более, что некоторые из этих сочинений изданы были в подлиннике несколько лет назад, — и однако ж, никто и не подумал приняться за них. А почему? — да потому, что в журнале их прочли все читающие журнал, а явись они отдельною книгою, то переводчик или составитель остался бы невознагражденным, издатель в убытке, и прекрасное сочинение было бы прочитано много-много несколькими десятками человек; для большинства же публики они остались бы вовсе неизвестными. И мало ли на французском и немецком языках хороших исторических сочинений, которые соединяют в себе ученость содержания с популярностью изложения? Кто же мешает их кому-нибудь переводить и издавать? Неужели толстые журналы? Ведь они, кажется, не пользуются правом монополии касательно переводов иностранных сочинений? Притом же, все наши журналы, без исключения, грех обвинить в скорости и поспешности, с которою они представляли бы в переводах своим читателям новые учено-популярные иностранные сочинения, и которая препятствовала бы кому-нибудь переводить и издавать их отдельно. Что́ же касается до статьи г. Сабурова, то и ей ничто не мешало явиться отдельною книгою, кроме разве естественного для книги желания — быть прочитанною не ограниченным числом присяжных любителей книг такого содержания, а целою публикою... Теперь остается один отдел, на который в особенности должно падать обвинение в поглощении книг и литературы: это отдел *Словесности*, где помещаются стихотворения, повести и другие беллетристические статьи. Но, во-первых, стихотворений в нынешних журналах, и толстых и тонких, печатается немного, потому что посредственных никто не хочет читать, хорошие же редки, а превосходных, после Лермонтова, уже никто не пишет; во-вторых, в отделе *Словесности* помещаются не одни русские повести и романы, но и переводные, и самые большие всегда бывают переводные; в-третьих, ни тем, ни другим никто не мешал бы являться отдельными книгами, если б они сами этого захотели, ибо, повторяем, толстые журналы не пользуются правом монополии для печатания оригинальных и переводных романов и повестей.

Всё сказанное об «Отеч. записках» можно приложить и к «Библиотеке для чтения»: слишком большие статьи и в ней помещаются, изредка, в отделах *Наук и художеств* и *Промышленности* и *Сельского хозяйства*, — чаще, в отделе *Русской словесности* и очень часто в отделе *Словесности иностранной*, где переделываются на русский язык иностранные повести и романы.

Многочисленны же должны быть русские книги и богата же должна быть русская литература, если они целиком поглощаются тремя отделами двух журналов, — тремя отделами, состоящими наполовину из *переводных* статей!!

Однако ж, скажут нам, до существования толстых журналов книг выходило гораздо больше!..

Это справедливо; но причина этого не в толстых и не в тонких журналах. Для книг ученого содержания у нас нет еще публики, и наши ученые, если б они много писали и много издавали, делали бы это для собственного удовольствия и сами были бы и читателями и покупателями собственных своих книг. Это факт, против очевидной действительности которого не устоят никакие фразы и возгласы, ка́к бы ни были они великолепны. Ученая литература наша всегда была до того бедна, что странно было бы и называть ее литературою, как странно называть библиотекою шкап с несколькими десятками разрозненных книг. Но прежде ученых книг выходило еще меньше, чем теперь. И всё лучшее по этой части является теперь только или через прямое посредство правительства, или под его покровительством, особенно книги специального содержания, как то: исторические акты, сочинения по части статистики, по части инженерной, горной и т. п. Сочинения медицинские более независимы, и потому врачебная литература, в сравнении с другими, более богата, ибо в значительном (по числу своему) сословии врачей всё же есть люди, более или менее следящие за ходом науки, которая, по крайней мере, дает им хлеб. Учебные книги у нас можно издавать только при условии, чтоб они были приняты в руководство в казенных учебных заведениях. В последнее время учебная литература обогатилась многими хорошими книгами, из которых первое место, по достоинству, занимают руководства, изданные для военно-учебных заведений. Итак, при всей бедности ученой и учебной литературы, настоящее время все-таки имеет большое преимущество перед прежним, когда истории г. Кайданова, географии Зябловского, грамматики г. Греча и риторики гг. Толмачева и Кошанского — считались отличными учебниками. Что́ касается до собственно-беллетристической литературы, или как ее называют иначе — *изящной словесности*, в прежнее время, т. е. от двадцатых до сороковых годов, она казалась столь же богатою и процветающею, сколько теперь кажется бедною и увядающею. Но если она казалась богатою, из этого не следует, чтоб она и была богата в самом деле. В двадцатых годах публика была в восторге от избытка литературных сокровищ. Но в чем состояли эти сокровища? В крошечных альманахах, наполненных крошечными отрывками из крошечных поэм, крошечных драм, крошечных повестей,

которым, большею частью, никогда не суждено было явиться вполне, т. е. с началом и концом. Вспомните, сколько, бывало, шума и радости производило появление «Северных цветов!» А что было в них? Две-три новые пьесы Пушкина или Жуковского, которые, конечно, были бы всегда драгоценными перлами во всякого рода изданиях; но, вместе с ними, с восторгом равно детским читались, перечитывались, учились наизусть и переписывались в тетрадки стихотворения и других поэтов, из которых одни были точно с замечательными талантами, а другие вовсе без таланта, владея гладким стихом и модною манерою выражать бывшие тогда в моде чувства уныния, грусти, лени, разочарования и тому подобное. Сверх того, в «Северных цветах» были литературные обозрения г. Сомова, аллегории г. Ф. Глинки, даже статьи Владимира Измайлова. В наше время такие альманахи уж невозможны: и самые стихотворения Пушкина или Лермонтова не заставили бы никого заплатить десять рублей за маленькую книжечку, в которой, за исключением трех-четырех превосходных стихотворений, всё остальное — или посредственность, или просто вздор. Мы не говорим о других альманахах, потянувшихся длинною вереницею за «Северными цветами», как то: *Урании*, *Северной лире*, *Невском альманахе*, *Сириусе*, *Царском селе* и многом множестве других. Что же выходило тогда кроме альманахов? — Поэмки в стихах, которых теперь и названий нельзя вспомнить, равно как и имен их сочинителей; разные драматические произведения, теперь забытые вместе с именами их производителей, да еще безобразные и чудовищные переводы поэм и романов Вальтера Скотта вместе с глупыми романами виконта Дарленкура... В таком положении была наша литература от начала так называемого романтизма до 1829 года. Лучшие и многочисленнейшие статьи в тогдашних журналах, преимущественно в «Московском телеграфе», были переводные, а оригинальные большею частию состояли из отрывков. Стихи преобладали тогда над прозою и наводняли журналы и альманахи; в то же время стихи издавались и отдельными книжками, то под именем «поэм», то под именем «собраний сочинений» такого-то. И, несмотря на то, из замечательных поэтов никто не был издан в то время. «Горе от ума» ходило в рукописи по всем краям обширного русского царства. Стихотворений Пушкина была издана только небольшая книжка в 1826 году. Настоящее издание собрания сочинений Пушкина началось уже с 1829 года. Сочинения наиболее уважавшихся поэтов того времени, как то: Баратынского, Веневитинова, Языкова, Подолинского, Козлова, Давыдова, Дельвига, Полежаева, были изданы уже в тридцатых годах *. Итак, где же это богатство книжной производительности двадцатых годов, которое уличило бы наше время в литературной бедности? Это богатство было мнимое, призрачное; оно заключалось в новизне, которая добродушно принималась в то время за гениальность, в отрывках,

* За исключением только первой части сочинений Веневитинова, изданной в 1829 году.

которые считались за целые великие творения, на честное слово сочинителей, — в потоке стихов, которые, благодаря гладкости, сладостной лени и унылому раздумью, принимались за поэзию. И это множество стихов являлось не оттого, чтобы поэты того времени писали много, но оттого, что слишком много поэтов писало в то время. Десять тысяч стихотворцев, написав каждый по десятку стихотворений, подарят свет такою громадою стихов, в сравнении с которою полное собрание сочинений таких плодовитых поэтов, как Байрон, Гёте, Шиллер, будет небольшая книжечка. Наших поэтов грех обвинять в плодовитости: это грех, в котором они решительно невинны. Сам Пушкин, деятельнейший и плодовитейший из всех русских поэтов, писал слишком мало и слишком лениво в сравнении с великими европейскими поэтами. Но это, конечно, была не его вина: наша действительность не слишком богата поэтическими элементами и не много может дать содержания для вдохновений поэта, — так же как наш плоский материк, заслоненный серым и сырым небом, не много может дать видов для пейзажного живописца. Пушкин, впрочем, взял всё, что мог взять. Но что́ сделали другие поэты, вместе с ним вышедшие на литературное поприще? Один из них представил публике собрание многолетних поэтических трудов в двух томиках, другие — в одном миниатюрном томике[162]. Зато, все они были изданы очень красиво и с большими пробелами. Скажут: «но ведь достоинство поэта измеряется качеством, а не количеством написанного им». Иногда, и чаще всего, тем и другим, — отвечаем мы. Источник поэтической деятельности есть творческая натура, — и чем более одарен поэт творческою силою, тем, естественно, он деятельнее, подобно пароходу, который тем быстрее летит, чем огромнее его машина и чем жарче она топится. Неистощимость и разнообразие всякой поэзии зависят от объема ее содержания: и чем глубже, шире, универсальнее идеи, одушевляющие поэта и составляющие пафос его жизни, тем, естественно, разнообразнее и многочисленнее его произведения: тучная, богатая растительными силами почва не истощается одною богатою жатвою, а сухая и песчаная не дает и одной порядочной жатвы. Если поэт мало писал, значит: ему было нѐ о чем больше писать, потому что вдохновлявшей его идеи, по ее поверхностности и мелкости, едва стало на два, на три десятка более или менее однообразных, хотя, в то же время, более или менее и прекрасных пьесок. Вот почему, когда иной знаменитый поэт наш соберется наконец издать собрание своих стихотворений, всем известных прежде из журналов и альманахов, то очень должно остерегаться читать те его стихотворения, которые после издания этого сборника будет он изредка печатать в журналах. Причина очевидна: наши поэты бо́льшею частью издают собрания своих поэтических трудов, как памятники, дорогие их сердцу, лучших дней их жизни, когда они любили и мечтали. Но когда человек перестает мечтать, истратив на мечты лучшую половину своей жизни, в которую следовало бы мыслить, и когда, волею или неволею, сходится и мирится он с пошлою действительностию, за незнанием разумной действитель-

ности, открывающейся только мысли и созерцанию, а не чувствам и мечтам, — тогда талант оставляет его, и в таком случае всего лучше поторопиться ему издать свои сочинения. Жаль только, что эти счастливые дети своего времени в сборнике часто являются гостьми, опоздавшими на пир и пришедшими в старомодных костюмах: они бывают неприятно поражены холодным приемом даже со стороны тех самых людей, которые, пять-шесть лет назад, были от них в восторге...

Но обратимся к двадцатым годам русской литературы. В это ультра-романтическое и ультра-стихотворное время проза была в самом жалком состоянии. Пушкин почти ничего не писал прозою. Несколько статей Веневитинова принадлежат к прозе теоретической, а не поэтической, и в этом роде прозы было кое-что, более или менее замечательное, кроме *мыслящих* статей Веневитинова. В сфере поэтической прозы отличались тогда трескучие эффектами и фразою повести Марлинского и приводили добродушную публику в неописанный восторг. Чтоб несколькими словами охарактеризовать бедность изящной прозы того времени, стóит только заметить, что даже и повести одного московского ученого, совершенно лишенные фантазии, нищие талантом, богатые черствою сухостию чувства и грубым цинизмом понятий и выражений, многим и очень многим нравились, хотя тогда же многие и смеялись над этими жалкими порождениями незаконных притязаний на талант и поэзию [163]. После этого, удивительно ли, что для большинства того времени дивом-дивным казались повести г. Полевого, чуждые всякого творчества, но не чуждые некоторой изобретательности, бедные чувством, но богатые чувствительностию, лишенные идеи, но достаточно нашпигованные *высшими взглядами*, — повести, представлявшие, вместо характеров, образы без лиц, т. е. неопределенные полумысли автора, — повести, не щеголявшие слогом, но ловко владевшие фразою и не без основания претендовавшие на некоторое достоинство рассказа, обличавшее в авторе литературное образование и навык, — повести, невинные в каком бы то ни было такте действительности и способности хотя приблизительно понимать действительность, но очень и очень виновные в мечтательности и натянутом, приторном абстрактном идеализме, который презирает землю и материю, питается воздухом и высокопарными фразами и стремится всё «туда» (dahin!) — в эту чудную страну праздношатающегося воображения, в эту вечную Атлантиду себялюбивых мечтателей?.. Удивительно ли, что и люди, не принадлежавшие к большинству, считали эти повести за весьма приятное явление в русской литературе?.. Ведь тогда еще не было ни «Пиковой дамы», ни «Капитанской дочки» Пушкина, ни повестей Гоголя, ни «Героя нашего времени» Лермонтова...

Впрочем, гг. Погодин и Полевой слишком много писали повестей только с 1829 года. Этот год был довольно заметным поворотом от стихов к прозе, и нельзя не согласиться, что, считая от этого времени до 1836 года, литература наша была более оживлена и более богата книгами, чем прежде и после того. В этот промежуток времени по-

явились «Вечера на Хуторе близ Диканьки», «Арабески», «Миргород» и «Ревизор» Гоголя, и сам Пушкин начал обращаться к прозе, напечатав лучшие свои повести — «Пиковую даму» и «Капитанскую дочку». Этого уже слишком довольно, чтоб не только считать это время богатым и обильным литературными произведениями, но и видеть в нем новую, прекрасную эпоху русской литературы. Числительное богатство книг и обилие литературных новинок было еще значительнее. В 1829 году г. Ф. Булгарин издал своего «Выжигина», а в следующем году — «Димитрия Самозванца». Первый из этих романов имел большой успех: он в короткое время был весь раскуплен и особенно понравился низшим слоям читающей публики, которые, поверив на̀-слово сочинителю, не затруднились увидеть в его безличных изображениях верную картину современной русской действительности. Очевидно, что в это невинное заблуждение ввели их русские имена действующих лиц в «Выжигине», название русских городов и областей, а главное — запутанные и неестественные похождения продувного героя романа. Добряки не заметили, что всё это — *старые погудки на новый лад*, как говорит пословица, т.-е. дюкре-дю-мениллевские романические пружины с сумароковскими нападками на лихоимство и мошенничество. При этом не должно забывать, что первые попытки в новом роде всегда принимаются хорошо. Публике того времени показался новостью — роман с русскими именами. Она забыла, что какой-то А. Измайлов, в этом отношении, предупредил г. Ф. Булгарина целыми *тридцатью* годами, ибо в его романе «Евгений, или пагубные следствия дурного воспитания и сообщества», изданном в 1799 году, действие происходит в России, герой романа называется Евгением — имя столь же русское, сколько и иностранное. Фамилия Евгения — *Негодяев*, фамилии прочих действующих лиц романа — *Лицемеркина*, *Ветров*, *Тысячников*, *Бездельников*, *Простаков*, *коллежский асессор Пахарий Антонович Миловзоров*, *Воров*, *Подлянков*, *Развратин* и пр. Вероятно, эти остроумно-придуманные г. А. Измайловым русские фамилии и подали г. Ф. Булгарину счастливую мысль назвать героев своего романа Вороватиными, Ножовыми и пр. Это обстоятельство также доставило «Выжигину» значительный успех. Впрочем, «Выжигин» изобретательностию, манерою, ярким изображением характеров, движением сердца человеческого и нравственно-сатирическим направлением живо напоминавший собою «Евгения» г. А. Измайлова, далеко превзошел его в правильности языка, хотя и уступил ему в живости рассказа. Публика того времени, по свойственной ей забывчивости, не догадалась также, что г. Ф. Булгарин предупрежден был, как романист, писателем новым и даровитым, и что в 1824 году вышел «Бурсак», а в 1825 — «Два Ивана, или страсть к тяжбам» Нарежного. Эти два замечательные произведения были *первыми* русскими романами. Они явились в такое время, когда еще публика не была в состоянии оценить их, и лучшие юмористические очерки характеров и сцен простонародного быта назвала *сальностями*, а немножко таланта увидела в романической развязке «Бурсака». Всё это было с-руки г. Ф. Булгарину и помогло ему прослыть первым рома-

нистом на Руси. Однако ж, его «Димитрий Самозванец» оборвался: его убил успех «Юрия Милославского», вышедшего в свет несколькими неделями прежде «Самозванца», который, без этого прискорбного для него обстоятельства, без сомнения, получил бы еще бо́льший успех, чем «Выжигин». Последующие романы г. Ф. Булгарина уже имели самый посредственный успех, и то благодаря только овладевшей публикою страсти к романам, которая тогда сменила ее страсть к стихам. «Петр Иванович Выжигин» имел несчастие столкнуться с «Рославлевым»: несмотря на слабость второго романа г. Загоскина, он был все-таки неизмеримо выше «Петра Ивановича Выжигина», хотя в этом романе выведен и сам Наполеон, к несчастию обрисованный столь неудачно, что его так же трудно отличить от Петра Ивановича Выжигина, как и Петра Ивановича Выжигина от Наполеона. Четвертый роман г. Ф. Булгарина, «Мазепа», упал решительно, несмотря на искусную и усердную поддержку со стороны «Библиотеки для чтения»: публика уже не хотела читать повторения того, что́ уже надоело ей в прежних романах г. Ф. Булгарина. Еще менее заметила и оценила она неподражаемый юмор сего нравственно-сатирического сочинителя, разлитый в его «Записках титулярного советника Чухина». Это было полным падением — chûte complète! Мода на романы так была сильна, т. е. романы так хорошо расходились в то время, что даже сочинитель множества грамматик, прочетший, по словам «Библиотеки для чтения», в корректуре всю русскую литературу, г. Н. Греч — издал довольно длинную и, сообразно с тем, довольно скучную повесть — «Поездка в Германию» и потом длинный роман, начиненный разными чудесами на-манер Анны Радклейф — «Черная женщина». Сильный в то время на поприще журналистики барон Брамбеус силился искусною и усердною рецензиею, наполненною рассуждениями о магнетизме, дать ход первому изданию «Черной женщины», ставил ее выше романов Вальтера Скотта и считал за счастие, по собственным словам его, бежать за колесницею триумфатора, т. е. г. Греча. Такова была тогда романомания, что всё сходило с рук благополучно, и всякая сказка давала более или менее верный барыш! Но второе издание «Черной женщины», поступившее в состав вышедших в 1838 году в пяти частях «Сочинений Николая Греча», потонуло в Лете вместе со всеми пятью частями этих сочинений.

После романов г. Ф. Булгарина нам тотчас же следовало бы говорить о судьбе романов г. Загоскина, которые начинали являться после «Выжигина» и убили наповал все романы г. Ф. Булгарина; но после имени г. Ф. Булгарина как-то невольно ложится под перо имя г. Н. Греча, да и романы обоих сих сочинителей похожи друг на друга, как дети одного отца, отличаясь мертвою правильностью и грамматическою чистотою языка, при отсутствии всяких других качеств. «Юрий Милославский» был, в свое время, без всякого сомнения, приятным и замечательным литературным явлением. Его действующие лица не только носят русские имена, но и говорят русскою речью и даже чувствуют и мыслят по-русски, — что́ было в то время совер-

шенно новым явлением в русской литературе. Присовокупите к этому добродушное увлечение автора, местами очень похожее если не на вдохновение, то на одушевление, рассказ плавный, не натянутый, язык не всегда правильный, как у гг. Ф. Булгарина и Н. Греча, но всегда живой, — и вы поймете причину чрезвычайного успеха этого романа. Г. Загоскин радушно, от души, со всем хлебосольством старых времен угостил русскую публику своим «Юрием Милославским». Но этим всё и оканчивается. Исторического в этом романе нет ничего: все лица его списаны с простолюдинов нашего времени. Характеры, завязка и развязка романа, — всё обнаруживает в авторе русского драматического писателя, навыкшего поддельную сценическую действительность почитать за зеркало настоящей русской жизни. В 1612 год он перенес отдельные сцены 1812 года, подмеченные им в деревнях, — и был убежден, что остался верен истории. В «Рославлеве» он принялся более за свое дело — за изображение того, что́ видел сам на Руси в 1812 году. И если б он остался верен своему таланту и призванию — рисовать отдельные сцены и картины простонародного и помещичьего деревенского быта, — его второй роман был бы не без достоинств. Но автор почел нужным основать всё на мелодраматической завязке, а, главное, возымел немножко смелую претензию — изобразить, словно в поэме, великий 1812 год, со всем его историческим значением и характером, — и каким же образом? — через мелодраматическую любовишку, через портреты бесцветного героя, Рославлева, избитое в комедиях лицо *доброго малого* Зарецкого, через несколько добродушных оригиналов вроде Буркина и Иволгина, и посредством нескольких отдельных и вымышленных сцен бородинской битвы, в которых разговаривают между собою приятели, забавные герои романа... Очевидно, что автора ввел в заблуждение не понятый им Вальтер Скотт и непонятое значение исторического романа. Ка́к бы то ни было, но чем бо́льшего ожидала нетерпеливая публика от «Рославлева», тем меньше дождалась она. Последующие романы г. Загоскина были уже один слабее другого. В них он ударился в какую-то странную псевдо-патриотическую пропаганду и политику и начал с особенною любовию живописать разбитые носы и свороченные скулы известного рода героев, в которых он думает видеть достойных представителей чисто русских нравов, и с особенным пафосом прославлять любовь к соленым огурцам и кислой капусте.

За г. Загоскиным вышел на литературное поприще в качестве романиста г. Лажечников. Он дебютировал историческим романом «Последний Новик», действие которого происходит то в Лифляндии, то в России, и действующие лица которого — немцы и русские. Это обстоятельство делит роман как бы на две стороны, из которых первая как-то лучше обрисована и занимательнее представлена автором, чем последняя. Как первый опыт в этом роде, роман г. Лажечникова слишком полон и многоречив, во вред художнической соразмерности и пропорциональности; но, несмотря на этот недостаток, он необыкновенно жив, как всякий плод слишком горячей и запальчивой дея-

тельности. Второй роман г. Лажечникова — «Ледяной дом» уже не столько сложен и юношески-горяч, как «Последний Новик», зато более строен и прост, без ущерба занимательности; а некоторые главы, как например: «Соперники» и «Родины козы», могут считаться украшением не только «Ледяного дома», но и замечательными произведениями русской литературы. В «Басурмане» очень удачно сделан очерк характера Иоанна III и вообще хороши те сцены, где автор выводит это грозное и великое лицо русской истории. Во всем остальном, нельзя сказать, чтоб автор очень удачно воспользовался прекрасно придуманною основою своего романа — представить противоположность европейского элемента жизни азиатскому и нарисовать потрясающую сердце картину гибели человечески-развившегося и образованного существа, сделавшегося жертвою диких нравов, среди которых забросила его судьба. Вообще, скажем откровенно, романам г. Лажечникова особенно вредят два обстоятельства. Во-первых, автор не довольно отрешился от старого литературного направления — видеть поэзию вне действительности и украшать природу по произвольно задуманным идеалам. Оттого в его русских романах есть что-то не совсем русское, что-то похожее на европейский быт в русских костюмах. Такова, например, любовь Волынского к Мариорице, неверная исторически и невозможная поэтически, по ее несообразности с климатом, местностию и нравами. Она как будто из Италии или Испании приехала в Петербург, чтоб доставить автору несколько эффектных сцен. Что́ же касается до *украшения природы*, — оно не есть исключительная принадлежность псевдо-классицизма; переменились слова, а сущность дела осталась та же для многих нынешних поэтов, — и псевдо-романтик Виктор Гюго еще с бо́льшим усердием, по-своему, украшает природу в романах и драмах, чем украшали ее псевдо-классики Корнель, Расин и Вольтер. Второй недостаток романов г. Лажечникова, имеющий тесную связь с первым, — это неровный, как будто неправильный и тяжелый язык. Многие, по этому случаю, упрекали г. Лажечникова в неумении писать по-русски и незнании русского языка: — обвинение смешное и нелепое, достойное грамматистов-рутинёров! Нет, не от незнания языка, не от неспособности владеть им, г. Лажечников пишет неровным слогом; даже не оттого, что будто бы он не занимается его отделкою, а разве оттого, что он слишком занимается отделкою, и еще от ложной манеры, которую многие наши писатели, волею или неволею, сознательно или бессознательно, больше или меньше, заняли у Марлинского, и которая заставила их пещись больше об эффектной красоте, чем о благородной простоте, строгой точности и ясной определенности выражения. Во всяком случае, русский роман, начатый г. Загоскиным, в произведениях г. Лажечникова сделал большой шаг вперед, — и если романы г. Загоскина проще, наивнее и легче романов г. Лажечникова, зато романы последнего далеко выше по мысли и вообще гораздо удовлетворительнее для образованного класса читателей. Нельзя не пожалеть, что г. Лажечников не избегнул общей участи многих русских писателей — замолчать после двух или трех опы-

тов и лишить публику надежды дождаться от него чего-нибудь такого, что напоминало бы его первые опыты, столь много обещавшие...

Если речь зашла о прозаиках-романистах этой эпохи, то было бы несправедливо умолчать о г. Вельтмане. Он дебютировал забытым теперь «Странником» — калейдоскопическою и отрывочною смесью в стихах и прозе, не лишенною однако ж оригинальности и казавшеюся тогда занимательною и острою. Потом он издал какую-то поэму в стихах. Первым и, по обыкновению бо́льшей части русских писателей, лучшим его романом был «Кащей Бессмертный» — странная, но поэтическая фантасмагория. Надо сказать правду, у г. Вельтмана несравненно больше фантазии, чем у романистов, о которых мы говорили выше, и потому он гораздо больше поэт, чем они. Но его фантазии стаёт только на поэтические места; с целым же произведением она никогда не в состоянии управиться. Оригинальность фантазии г. Вельтмана часто сбивается на странность и вычурность в вымыслах. Прочитав его роман, помнишь прекрасные, исполненные поэзии места, но целое тотчас изглаживается из памяти. К романическим и поэтическим вымыслам г. Вельтман примешивает какой-то археологический мистицизм и вносит свою страсть к этимологическим объяснениям исторических и даже доисторических вопросов. Всё это очень безобразит его романы. Туманность и неопределенность в вымыслах и характерах также принадлежат к недостаткам романов г-на Вельтмана. Каждый новый его роман был повторением недостатков первого, с ослаблением красот его. Всё это сделало то, что г. Вельтман пользуется гораздо ме́ньшею известностью и ме́ньшим авторитетом, нежели каких бы заслуживало его замечательное дарование.

Почти в то же время явились на сцену и другие романисты, имевшие бо́льший или ме́ньший успех, как, наприм., г. Ушаков, которого «Киргиз-Кайсак» не лишен был кое-каких относительных достоинств. Роман скрывшего свое имя автора — «Семейство Холмских» имел замечательный успех; в нем попадаются довольно живые картины русского быта, в юмористическом роде; но он утомителен избитыми пружинами вымысла и избытком сентиментальности, соединенной с резонёрством. Марлинский гарцовал в журналах своими трескучими повестями до 1836 года; особо и вполне они были изданы в 1838—1839 годах. Из новых нувеллистов, в начале тридцатых годов, явился даровитый казак Луганский, с своими оригинальными рассказами на русско-молодецкий лад, которые он потом мало-по-малу начал оставлять для повести лучшего тона и содержания. Как сказки, так и повести Луганского были плодом сколько замечательного дарования, столько же и прилежной наблюдательности, изощренной многостороннею житейскою опытностью автора, человека *бывалого* и коротко ознакомившегося с бытом России почти на всех концах ее.— Гг. Погодин и Полевой, с особенным усердием принявшиеся за повести с 1829 года, издали, в тридцатых годах, собрания этих повестей. В начале же тридцатых годов, неожиданно вышла первая часть дотоле

никому неизвестных стихотворений г. Бенедиктова, которого талант в стихах — то же, что́ талант Марлинского в прозе; время уже доказало справедливость приговора, каким встречены были критикою первые опыты г. Бенедиктова [164]. Но не все критики были так строги к этому блестящему стихотворцу; один московский критик и словесник, притом же сам пиита, объявил, что до г. Бенедиктова поэзия наша (представителями которой, разумеется, были Державин, Крылов, Жуковский, Батюшков, Пушкин, Грибоедов) была чужда мысли, и что только в изящных произведениях г. Бенедиктова русская поэзия в первый раз явилась вооруженная мыслию... — Еще прежде г. Бенедиктова, вышел на литературное поприще г. Кукольник, с лирическими стихотворениями, драмами в стихах, а потом с повестями, романами, журнальными статьями и проч. В его литературной и поэтической деятельности заметнее всего — усилие обыкновенного таланта подняться на высоты, доступные только гению, и потому, если нельзя отрицать в нем таланта, то нельзя и определить степени, характера и заслуг этого таланта. — Мы, может быть, забыли и еще кое-какие произведения, имевшие в то время бо́льший или ме́ньший успех и умножавшие собою число интересовавших публику книг; но не обо всем же говорить! Лучше скажем, что князь Одоевский, почти ничего отдельно не издававший доселе под своим именем, с 1824 года постоянно печатал в повременных изданиях повести и рассказы особенного рода, в которых нравственные идеи облекались то в поэтические образы, то в живое слово, исполненное пафоса красноречия... Но о них мы скоро будем иметь случай говорить подробнее.

С 1839 года в русской литературе совершился заметный перелом Книжная торговля упала, книг стало выходить гораздо менее, и литература начала казаться беднее прежнего. Пушкин умер, и два года печатались в «Современнике» его посмертные произведения. Это были последние и самые высокие, самые зрелые создания вполне развившегося и возмужавшего его художнического гения. В первом томе «Ста русских летераторов» был напечатан его «Каменный гость» и отрывок из романа. Всё остальное, дотоле неизвестное публике, появилось только в 1841 году, в трех последних томах полного собрания его сочинений. Долго тянулось для публики издание новых, неизвестных ей сочинений Пушкина, — и этим утомилось не внимание, а ожидание публики!.. С 1837 года начали появляться в журналах стихотворения Лермонтова, в первый раз изданные особо в 1840 году, равно как и его «Герой нашего времени». С 1837 же года начали появляться повести графа Соллогуба, г. Панаева и других более или менее замечательных молодых писателей. В числе молодых с 1838 года явился один старый: это покойный Основьяненко, между бесчисленными повестями которого, написанными в продолжение каких-нибудь четырех лет, особенно замечателен «Пан Халявский» — сатирическая картина старинных нравов Малороссии; во всех других повестях и романах своих он повторял или сентиментальность своей «Маруси», или юмор «Пана Халявского», и в последнее время значительно выписался.

Еще с 1837 года всё новое в русской литературе начало прятаться в журналах, а особыми книгами, бо́льшею частию, стали появляться только или альманахи, или сборники уже известных публике из журналов сочинений, или, наконец, новые издания старых сочинений. Новое, вне журналов и альманахов, показывалось реже и реже, а после смерти Лермонтова, последовавшей в 1841 году, лучшее, что́ печаталось и в журналах, состояло из оставшихся стихотворений этого поэта, столь рано умершего для русской литературы, которую его великий талант один был бы в состоянии сделать интересною не для одних нас, русских. Бедность и нищета более и более начали вторгаться даже в журналы — эти теперь почти единственные представители «богатства» русской литературы. Беден был хорошими повестями 1842 год, но прошлый 1843 оказался еще беднее. Об отдельно выходивших книгах теперь много нельзя разговориться. В 1842 году вышли «Мертвые Души» Гоголя — творение столь глубокое по содержанию и великое по творческой концепции и художественному совершенству формы, что оно одно пополнило бы собою отсутствие книг за десять лет и явилось бы одиноким среди изобилия в хороших литературных произведениях. Впрочем, 1842 год все-таки был богаче прошлого отдельно вышедшими книгами, равно как и замечательными повестями, помещенными в журналах и альманахах...

Выведенный нами из этого обзора результат, *по-видимому*, противоречит началу статьи. Мы хотели доказать, что литература настоящего времени только по наружности беднее литературы прежних времен, а в сущности выше ее, — и между тем фактами доказали совсем противное. Но мы начали с того, что литературная бедность нашего времени, по своим причинам, почтенна и в этом смысле составляет приобретение, а не утрату... Объяснимся. Как от литературы двадцатых годов прочные и действительные приобретения остались только в сочинениях Пушкина* и в «Горе от ума» Грибоедова, всё же прочее имеет более или менее относительное, так сказать, историческое значение, — точно так и от литературы тридцатых годов у нас есть прочные и действительные приобретения только в сочинениях Гоголя и Лермонтова, а всё остальное или уже получило свое относительное историческое значение, или, за недостатком времени, еще не выдержало пробы, могущей определить его безусловную ценность. И если от 1823 года до начала четвертого десятилетия вышло много (сравнительно с прежним и последующим временем) романов, драм и других произведений изящной словесности, то не должно забывать, что это была пора опытов и попыток, — пора, в которую всё новое не могло не удаваться. Ведь и «Выжигины» с «Самозванцем», по мнимой их новизне, сначала имели успех, да еще какой! — неужели же и их должно считать сокровищами русской литературы,

* Мы не упоминаем имени Жуковского потому, что деятельность этого поэта не относится исключительно к двадцатым годам; она началась раньше этого времени около семнадцати лет и, к славе и чести русской литературы, не кончилась до сих пор.

теперь, когда читавшие их уже совсем забыли, а не читавшие вовсе не имеют никакого желания прочитать? Нападки на пьянство, воровство, шулерство и лихоимство, как на пороки гибельные для внешнего и внутреннего благосостояния людей, — неужели эти нападки, состоявшие в истертых моральных сентенциях, и теперь должно принимать за идеи; а бездушные риторические олицетворения пороков и добродетелей, выдаваемые за характеры, действительно должно принимать за живые лица, вместо того, чтоб видеть в них куклы, раскрашенные грубою мазилкою и безобразно вырезанные ножницами из оберточной бумаги?.. Конечно, первые романы г. Загоскина всегда будут удостоиваемы почетного упоминовения от историка русской литературы, и никто не станет отрицать их относительного достоинства для времени, в которое они явились, и даже их более или менее полезного влияния на современную им русскую литературу; но из этого еще не следует, чтобы мы их читали и перечитывали, как творения всегда новые, или чтобы мы в «Юрии Милославском» и теперь видели верную картину русских 1612 года, а в «Рославлеве» — русских 1812 года... Подобные мысли и двенадцать лет тому назад едва ли кому входили в голову; а теперь всякий видит в этих романах не более, как литературные (а отнюдь не художественные) очерки не русских 1612 и 1812 годов, а русского простонародья во все годы, какие вам угодно... Многое бывает хорошо для своего времени, и иное живет век, иное десять лет, иное год, а иное один день... Все эти «Поездки в Германию», «Черные женщины», «Киргиз-Кайсаки», «Коты Бурмосеки», «Семейства Холмских» и тому подобные произведения не могли не нравиться в свое время; но время это прошло, уже не воротится для них, и теперь, если бы кто стал ими угощать публику, выхваляя их достоинства, публика могла бы ответить: «хороши были покойники — вечная им память; не будем тревожить их праха...»

Отчего же, спросят, теперь не является таких же более или менее удовлетворительных для нашего времени сочинений, какие выходили тогда в таком значительном числе? — В этом вопросе — вся сущность дела. Мы сказали выше, что то время было временем опытов и попыток в разных родах. Теперь это время миновалось: всё уже испытано, и чтоб проложить в искусстве новую дорогу, нужен гений, или, по крайней мере, великий талант, а гений и великие таланты не родятся десятками и дюжинами. Вы хотите отличиться, например на поприще лирической поэзии — за что́ вам приняться: за оды? — их век давно прошел; за элегии? — хорошо; но вы должны сказать в них что-нибудь новое. О грусти, разочаровании, идеалах, неземных девах, луне, сладостной лени, разгульных пирах, шипучем вине, отчаянии, ненависти к людям, погибшей юности, измене, кинжалах, ядах—обо всем этом уже было сказано и пересказано тысячу раз — и в изящных созданиях Пушкина, и толпою его подражателей. Теперь уже вас не станут читать, если вы захотите удивлять размашистостию бойкой фразы, яркою звонкостию стиха, восторженными дифирамбами в честь голубооких и младых дев и шумных пиров удалой юности, — потому что в этом вас предупредил г. Языков,

и предупредил, как человек с талантом, который шел своею дорогою, какая бы ни была она, и умел быть оригинальным, какова бы ни была эта оригинальность. Г. Языков, уже самым этим временным успехом своей поэзии, навсегда уничтожил возможность такой поэзии: — в этом-то и состоит его неотъемлемая заслуга русской литературе и неотъемлемое право на место в истории русской литературы. Если б неизбежно было читать кого-нибудь из вас, так уж конечно его, а не вас: оригиналы всегда предпочитаются копиям. — Хотите ли вы блеснуть выписными чувствами, выраженными ослепительно-вычурными фразами и натянуто-смелою метафорою: вас и тут предупредил г. Бенедиктов, и тоже предупредил, как человек с дарованием, который сам проложил себе дорогу, какова бы она ни была, и был оригинален, что́ б ни говорили о его оригинальности. Г. Бенедиктов тем и оказал важную услугу русской литературе, что самым успехом своей поэзии сделал навсегда смешною такую поэзию. Для этого тоже нужен талант! Гений или великий талант уничтожает для других возможность прославиться на его счет посредством подражания; а такие маленькие, хотя и яркие и самобытные таланты, призванные показать пример уклонения искусства от настоящей его цели, спасают в будущем искусство от этих уклонений именно возможностию для других подражать им в их ложном направлении. Это заслуга отрицательная, но и для нее нужно иметь талант, нужно, чтоб в основе такого ложного вдохновения была своя истинная струя поэзии, подобно золотым крупинкам в массе речного песка. Теперь уже невозможны такие поэты, как гг. Языков и Бенедиктов, или, лучше сказать, невозможен сколько-нибудь значительный успех со стороны таких поэтов. Недавно, в Москве, некто г. Милькеев, о близком пришествии которого в литературный мир заранее трубили приятельские журналы, как о чуде-чудном и диве-дивном, издал книжку стихотворений, которые, по форме, показали в нем ученика гг. Языкова и Бенедиктова, а по содержанию ученика г. Хомякова; не чувствуя в себе довольно силы, чтоб хоть сравняться с своими образцами, не только превзойти их, а вместе с тем желая, во что́ бы ни стало, показаться оригинальным, он не придумал ничего лучшего, как превзойти свой образец в направлении своей поэзии, и, взяв за основание неопределенно и темно понятую мысль о народности, довести ее до последней нелепости. Для этого он начал воспевать, восторженными стихами, русскую сивуху и доказывать, что Ломоносов оттого только и сделался преобразователем русского слова, что имел несчастную страсть невоздержности, которую московский поэт поставил ему в великую заслугу... Видите ли, ка̀к трудно теперь сделаться поэтом на чужой счет, без таланта, без образования, без идей, без призвания!.. Пушкин, при жизни своей, не был понят: при начале его поприща им поверхностно восхищались и думали походить на него, усвоив себе не тайну, не жизнь, а только легкость его стиха, — при конце его поприща легкомысленно к нему охладели и считали себя выше его потому только, что не были в состоянии понять его, указывая на его

ошибки и промахи, действительно важные, и не умея измерить высоты, действительно недосягаемой, на которую стал его возмужавший творческий гений. Но посмертные его сочинения, которыми он, при жизни своей, не торопился угощать русскую публику, столь хорошо знакомую ему по долговременному опыту, многим невольно открыли глаза на истинное значение Пушкина. Кратковременная, но изумительная своею огромностию деятельность Лермонтова на поэтическом поприще окончательно лишила нас надежды видеть частые появления новых замечательных поэтов и новые замечательные произведения поэзии: после Пушкина и Лермонтова трудно быть не только замечательным, но и каким-нибудь поэтом! Меч и шлем Ахилла из всех греческих героев могли оспоривать только Аякс и Одиссей. И теперь в журналах изредка появляются стихотворения, выходящие за черту посредственности; но когда в том же нумере журнала находишь стихотворение Лермонтова, то не хочется и читать других. В 1842 году вышли стихотворения г. Майкова; и те из них, которые им написаны в антологическом роде, обнаруживают талант необыкновенный: их читали, ими восхищались, их хвалили, за автором бесспорно осталось титло замечательно даровитого человека; но уже не было преувеличенных похвал и толков о гениальности; поэт занял свое место, очень почетное, но которое, однако ж, не показало его всем на особенной высоте, — ибо все поняли, что прекрасные опыты в антологическом роде еще не разгадка последнего слова современности и не удовлетворение всех ее потребностей. К тому же все не-антологические опыты г. Майкова почти ничтожны и не обещают в будущем особенного развития и особенных успехов со стороны поэта. А между тем, было время, когда люди, с несравненно меньшим талантом, чем талант г. Майкова, считались едва не гениями, и стихотворения их были всем известны. Неприятели «Отеч. записок» не раз, явно и намеками, старались внушить публике мысль, будто бы мы, для успеха нашего журнала, производим в гении поэтов, помещающих свои произведения в нашем журнале. Здесь мы считаем кстати не словами, а фактами доказать несправедливость подобного обвинения. Наиболее превозносимые нами поэты, из новых, Пушкин, Грибоедов, Лермонтов и Гоголь. Из них только один Лермонтов был постоянным вкладчиком «Отеч. записок»; Пушкин и Грибоедов ничего не могли печатать в журнале, начавшемся после их смерти; а Гоголь хотя и жив и пишет, но доселе не поместил в «Отеч. записках» ни одной строки своей. Мы хвалим gratis *, и наша любовь, наше уважение к *великим* умершим всегда были и будут жарче и благоговейнее, чем к *малым* живым, хотя для нашего журнала последние могли б быть полезнее первых... Мы ценим в поэте талант и гений независимо от его сотрудничества или несотрудничества в нашем журнале. Мы были бы в восторге, если б явился новый Лермонтов, и без умолка хвалили бы его, если б он печатал свои стихи хотя бы даже в «Маяке» [165]. Но — увы! — не смотря на весь пыл наших желаний

---

* безвозмездно. *Ред.*

приветствовать на Руси появление нового великого таланта, — мы ни в чужих, ни в нашем журнале не видим не только нового Лермонтова, но и что́-нибудь похожее на него!..

Итак, о стихах нечего говорить. Настоящее время неплодородно и неудобно для них, ибо требует от стихов или очень многого, или ничего.

До сих пор, говоря о стихах, мы разумели преимущественно лирическую поэзию. Обратимся к тому роду поэзии, который является в стихах и в прозе. Назад тому лет десять некто, г. Зилов, издал книжку басен и после, в одном стихотворении, горько жаловался, что-де теперь читают все неистовые романы, а басен не читают. Из этого видно, что г. Зилов только вполовину постиг дело: правда, для басни давно уже и безвозвратно прошло время; но г-ну Зилову следовало бы обратить внимание и на то, что его басни были плохи, и что ему не следовало бы с такими баснями являться после Хемницера, Дмитриева и Крылова. Сказка в роде «Модной жены» и «Причудницы» Дмитриева, и «Странствователя и домоседа» Батюшкова тоже давно отжила свой век; но сказка в роде «Графа Нулина» Пушкина и «Казначейши» Лермонтова может здравствовать и теперь —

Да за нее не всяк умеет взяться!

Она в особенности требует юмора, а юмор есть столько же ум, сколько и талант. Одним словом, такая сказка и теперь — претрудная вещь. Роман вроде «Онегина», поэмы вроде поэм Пушкина и Лермонтова могут быть и теперь; но их все как-то боятся, и мы знаем только один счастливый опыт в этом роде, явившийся в последнее время, именно маленькую поэму «Парашу»[163], вышедшую в прошлом году. Этот род поэзии гораздо труднее лирической, ибо требует не ощущений и чувств мимолетных, которые могут быть у многих, но и дара поэзии, и образованного, *умного* взгляда на жизнь — что́ бывает очень не у многих. Писать же поэмы, как писали их, напр., Козлов, г. Подолинский и прочие, и теперь бы могли многие; даже, лет пять назад, за них принялся было поэт не без дарования, г. Бернет; но попытка оказалась неудачною; новое время—новые и требования, более трудные для исполнения, чем прежние. Опять вина не поэтов, а времени, — и ясно, что теперь нашу литературу обеднило время, с его неудобоисполнимыми требованиями, а не недостаток в охотниках писать и в таких талантах, каких довольно было во время оно... Драматическая поэзия допускает равно и стихи и прозу, даже то и другое вместе. В численном отношении это у нас самая богатая отрасль литературы. Еще в 1786—1794 годах был издан «Российский феатр» в *сорока трех* частях: судите же какое богатство! Трагедии писали у нас и Тредиаковский, и Ломоносов, и Сумароков, и Херасков и Княжнин, и Озеров, и Крюковской, и многие-многие; а писавших комедии нет возможности перечесть наскоро. И, однако ж, порядочных трагедий в псевдо-классическом французском роде только четыре — Озерова; трагедию, в роде шекспировских драматических хроник, мы имеем только одну — «Бориса Годунова» Пушкина; и в

его *драматических сценах* — несколько опытов трагедии собственно (*Пир во время чумы*, *Моцарт и Сальери*, *Скупой рыцарь*, *Русалка*, *Каменный гость*.) Больше нѐ на что указать. Что касается до комедии, в которой, с большим или меньшим успехом, упражнялось множество писателей, как-то: Сумароков, Херасков, Княжнин, Капнист, Крылов, князь Шаховский, гг. Загоскин, Хмельницкий, Писарев и пр. и пр., — несмотря на огромное богатство нашей литературы в произведениях этого рода, все-таки решительно нѐ на что указать, кроме «Бригадира» и «Недоросля» Фон-Визина, «Горя от ума» Грибоедова, «Ревизора» и «Женитьбы» Гоголя, и его же «Сцен» («Игроки», «Тяжба», «Лакейская» и пр.). Итак, чтоб написать теперь трагедию, которая была бы не хуже «Бориса Годунова» и других драматических опытов Пушкина, — надо иметь талант Пушкина. Некоторые писатели, действительно, отважно решились допытываться своего счастия на этом треволненном море. Г-н Хомяков написал драмы «Ермак» и «Димитрий Самозванец», из которых первая даже была поставлена на сцену. Но все скоро признали в казаках г. Хомякова не казаков XVI столетия, а скорее немецких студентов доброго старого времени; вместо характеров, увидели олицетворение известных лирических ощущений и чувствований, и вообще нечто в роде пародии на драматический лиризм Шиллера, — пародии, написанной, впрочем, бойкими, гладкими и даже, иногда, живыми стихами. В «Самозванце» уже не только одни лирические ощущения и чувствования, но и кое-какие доморощенные идеи о русской истории и русской народности; стихи так же хороши, как и в «Ермаке», местами довольно удачная подделка под русскую речь и при этом совершенное отсутствие всякого драматизма; характеры — сочиненные по рецепту; герой драмы — идеальный студент на немецкую стать; тон детский, взгляды невысокие, недостаток такта действительности совершенный. Потом выступил на драматическое поприще г. Кукольник, с своими драмами из жизни итальянских художников. Отвлеченная идеальность, местами хорошие лирические выходки; изредка недурные драматические положения; но в общности, неверность концепции, монотонность вымысла и формы, недостаток истинного драматизма и, вследствие того, непобедимая скука при чтении — вот характеристика этих драм г. Кукольника. Но у него есть еще и другой род драм — это русско-исторические, как, наприм., «Рука всевышнего отечество спасла», «Скопин-Шуйский» и «Князь Холмский». В этих нет ничего общего с «Борисом Годуновым», который до того проникнут везде истинно-шекспировскою верностию исторической действительности, что самые недостатки его, — как то: отсутствие драматического движения, преобладание эпического элемента и, вследствие этого — какое-то холодное, хотя и величавое спокойствие, разлитое во всей пьесе, — происходят оттого, что она слишком безукоризненно-верна исторической действительности русской жизни. В драмах г. Кукольника нет и признаков этой действительности: всё ложно, на ходулях; лучшие места — просто сценические эффекты, и сквозь русские охабни, кафтаны и сарафаны пробивается что-то не-русское, как в русско-исторических повестях

Марлинского, как в русских песнях Дельвига. Доказательством справедливости наших слов может служить и то, что этот род драмы ловко был усвоен гг. Ободовским, Полевым, В. Зотовым и другими сочинителями этого разряда. Но у г. Кукольника есть еще особый род драмы — это переделанные в драматическую форму анекдоты из жизни Петра Великого (напр., «Иван Рябов, рыбак архангелогородский»); в них много хорошего, хоть и нет драмы, ибо из анекдота никак нельзя сделать драму. Г. Полевой не упустил из вида отличиться и в драме, как отличился уже в лирической поэзии, в романе, в повести, в критике, в истории, в журналистике, в политической экономии, в эстетике, в филологии, в философии, в лингвистике и проч. и проч. Особенный характер трагедий (или «драматических представлений»), комедий, водевилей, анекдотических драм г. Полевого, — всеобъемлемость, универсальность; в них всё найдете: немножко Шекспира, немножко Шиллера, немножко Мольера, немножко Вальтера Скотта, немножко Дюкре-дю-Мениля и Августа Лафонтена. Дюма где-то сказал, что он не похищает чужого в своих сочинениях, но, подобно Шекспиру и Мольеру, берет свое, где только увидит его; эти слова можно приложить и к г. Полевому: ему всё годится, всё подручно, — и история, и повесть, и роман, и анекдот, Шекспир и Коцебу, Шиллер и г. Кукольник: он всё берет и у всех учится. Его драмы родятся и умирают десятками, подобно летним эфемеридам. Наш Вольтер и Гёте, он всё; он один — целая литература, целая наука. Извольте же угоняться за ним! приймитесь за драму: он взял или возьмет всевозможные сюжеты, какие бы вы ни придумали, воспользуется всякими новыми драматическими эффектами — всё вместит он в свою драму, во всем предупредит вас. Нет, лучше и не беритесь за драму: кроме г. Полевого, вам загораживают дорогу гг. Хомяков и Кукольник. Вам поневоле придется выдумать свою драму, новую, небывалую, а это невозможно, потому что уже все источники изобретения истощены, все роды перепробованы, все дороги избиты. Нужен гений, нужен великий талант, чтоб показать миру творческое произведение, простое и прекрасное, взятое из всем известной действительности, но веющее новым духом, новою жизнью. Если б вы даже вздумали сочинить произведение вроде «Разбойников» Шиллера: вас и тут предупредил, еще в 1800 году, Нарежный, своим «Димитрием Самозванцем». Не пишите и романтической трагедии с дико-завывающими фразами, бедными смыслом, но богатыми неистовством, с сюжетом, заимствованным из поэмы Байрона: вас уже предупредил г. Олин своим «Корсаром». Да; теперь потому ничего не пишут, что уже всё написано: потому и трудно прославиться, что нужно для этого не новизну выкинутой штуки, а много, много таланта, если не гения!..

Комедия еще более приводит в отчаяние, нежели драма. В драме посредственность может похитить что-нибудь у Шекспира, Вальтера Скотта, Мольера, подняться на дыбы, ослепить толпу дикими и грубыми эффектами, пением, пляскою, родственными обниманиями и т. п.; но в комедии совсем не то. Искусство смешить труднее искусства трогать. Неразвитого человека можно растрогать поддельною

чувствительностью, криком вместо чувства, эффектом вместо потрясающей сцены; но чтоб заставить рассмеяться, даже грубым смехом, нужна природная веселость и своего рода юмор. Скажут: толпу можно смешить, в сценических пьесах, переодеваньями, оплеухами, толчками, потасовкою, неприличными и грубыми двусмысленностями, плоскими шутками и тому подобными комическими эффектами. Так и делает большая часть доморощенных наших драматургов, сочинителей и переделывателей комедий и водевилей: верхняя публика громко хохочет, нижняя аплодирует; но это обман сцены: ловкую игру актера принимают за достоинство пьесы, которая, посво́ему позабавив один вечер толпу, на другой вечер уже не нравится самой этой толпе, а в чтении никуда не годится с первого раза. Если на минуту она была приобретением сцены, то ни на одну минуту не составляла приобретения для литературы. Такие пьесы десятками родятся сегодня и десятками умирают завтра. Водевилистов и комиков наших в неделю не перечтешь по пальцам; их произведениям нет числа; а драматической литературы нет у нас! Ни один петербургский чиновник, получающий до 1000 рублей жалованья и поработавший в какой-нибудь газете по части объявлений о сигарочных и овощных лавочках, не затруднится написать комедию, изображающую высший свет, которого он, бедняк, и во сне не видал и о тоне которого он судит по манерам своего начальника отделения. Комедия требует глубокого, острого взгляда в основы общественной морали, и притом надо, чтоб наблюдающий их юмористически, своим разумением стоял выше их. Наши же доморощенные драматурги, — по большой части, люди средних кружков, в которых с успехом отличаются своею любезностью и остроумием, — стараются, в своих комедиях и водевилях, быть «критиканами» (*критикан* — тривиальное слов, равнозначительное *зубоскалу*) и возбуждать смех или пошлыми каламбурами, или плоскими остротами над модными костюмами, бородами и прическами a la russe *, над простотою провинциала, приехавшего в Петербург, словом, над всякою странною внешностью. Не таков истинный комизм и истинный юмор. Для него внешность смешна не сама по себе, но как выражение внутреннего мира души человека, отражение его понятий и чувств. Мы могли бы привести из комедии Гоголя тысячи примеров истинного комизма, но ограничимся двумя: вспомните сцену, где городничий *распекает* купцов за их донос ревизору: «Жаловаться? а кто тебе *помог сплутовать*, когда ты строил мост и написал дерева на двадцать тысяч, тогда как его и на сто рублей не было? *Я помог тебе*, козлиная борода! Ты позабыл это. Я, показавши это на тебя, мог бы тебя также спровадить в Сибирь. — Что́ скажешь, а?»... Вот это комизм, от которого как-то тяжело смеешься! Человек, без стыда, без совести, ставит себе в заслугу, что он *помог другому сплутовать*, и, словно оскорбленная добродетель,с благородным негодованием упрекает другого в неблагодарности, как в черном и низком деле.

* на русский лад. *Ред.*

Это он говорит при жене и дочери, и это же он сказал бы при сыне, если б у него был сын. Фамусов в «Горе от ума» говорит Скалозубу:

Нет! я перед родней, где встретится, ползком,
Сыщу ее на дне морском!
При мне служащие чужие очень редки:
Всё больше сестрины, свояченицы детки.
Один Молчалин мне не свой
И то затем, что деловой.
Как станешь представлять к крестишку иль к местечку,
Ну как не порадеть родному человечку?

Черта глубоко комическая! В Петербурге, слава богу, эта черта не слишком бросается в глаза, но в провинциальной глуши принцип родства так силен, что там скорее решатся десять лет сряду не играть в преферанс, чем показать холодность к родственнику в семьдесят седьмом колене. Будь он плут отъявленный и человек с самою дурною репутациею, но если он вам родственник, он, отроду не видав вас, не только лезет с своими губами к вашему лицу, но и селится в вашем доме, с семьею, с дворнею, и заставляет вас втайне проклинать судьбу, которая дала вам возможность иметь собственный дом. И он прав: не останавливаться же ему в трактире, приехав из своего поместья в губернский город, когда у него есть родственники; ведь они же обиделись бы таким грубым с его стороны поступком!.. И что́ же? здесь еще не конец смешному: они действительно обиделись бы, если бы он остановился *не* у них, и они же проклинали бы втайне и его и себя, а наружно делали бы сладкие мины сквозь слезы, если б он у них остановился... Вот он, неисчерпаемый источник истинного комизма! Он вокруг нас и даже в самих нас. Благодаря ему мы смешны в собственных глазах. Но чуть только начнем мы писать комедию, выходит книга, в которой много слов, много пошлостей, много вздора, и нет нисколько истины, действительности. Интрига всегда завязана на пряничной любви, увенчивающейся законным браком, по преодолении разных препятствий. Любовь у нас во всем — и в стихах, и в романах, и в повестях, и в трагедиях, и в комедиях, и в водевилях. Подумаешь, что на Руси люди только и делают, что влюбляются, да, по преодолении разных препятствий, женятся, — и, заметьте, всегда бескорыстно, без расчетов на приданое, на связи, на выгодное место, всегда на деве идеальной, дочери бедных, но благородных родителей. Гоголь сказал правду: «Теперь сильнее завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить, во что́ бы то ни стало, другого, отомстить за пренебрежение, за насмешку. Не более ли имеет теперь электричества денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?»*. Но нашим комикам этого и в голову не входило. Пошлый любовник с пряничными фразами; пошлая барышня, нечто вроде сентиментальной servante endimanchée**, разлучник-негодяй и дядя-резонёр, — неизменные лица их комедий. Все говорят, словно по книге читают; не услышишь живого слова, и нет признака того,

* Сочинения Николая Гоголя, 1842, ч. IV, стр. 527.
** Принаряженной горничной. *Ред.*

что́ бывает в действительности. Оно и лучше: никто не узнает себя и не осердится. Волки сыты и овцы целы. Зато, если среди кучи этих вздорных произведений появится водевильчик со смыслом и хоть с легоньким намеком на то́, что в самом деле бывает, хоть с искрою истины и верности действительности, — боже мой! сколько шума, какой триумф! Словно появилось вековое произведение!.. Такое событие совершилось недавно, — и в одной газете автор хорошенького водевильчика приглашался переделать драматические сочинения Гоголя, чтобы сделать их сносными!!. Мы советовали бы сочинителям оставить Гоголя в покое и приискать себе какого-нибудь водевилиста, который бы исправил и сделал сколько-нибудь сносными их собственные, из чужих лоскутьев сшитые «драматические представления».

И вот, мы перебрали все роды поэзии, чтоб показать, что теперь ни в одном нет возможности с успехом действовать не только бездарности, посредственности, но и людям не без таланта. Бедность современной литературы происходит оттого, что всё перепробовано, и новизною уже нельзя блеснуть как талантом. Это бедность честная, благородная, которая в тысячу раз лучше мнимого богатства. Это успех, а не падение, огромный шаг вперед, а не назад. Теперь уже заперт путь к известности и знаменитости всякому, у кого нет большого таланта. Вследствие этого бесталантность, посредственность и мелкие дарования, которых еще больше на белом свете, чем людей совершенно бездарных, принялись за свое дело, на которое назначены они природою и судьбою; они составляют исторические компиляции и статейки о правах для политипажных изданий. Когда картинки плохи, текст читается столько внимательно, сколько это нужно для объяснения картинок; когда картинки хороши (как напр., картинки г. Тимма), текст вовсе не читается; но сочинители от этого ничего не теряют: их книги покупаются для картинок, и читатели не в претензии за вздорную галиматью текста. И читатели правы: простительнее восхищаться хорошими картинками, чем пустыми книгами...

Время детских восторгов прошло и настает время мысли. Публика сделалась требовательнее. Правда, она сама не отдала себе отчета в том, чего требует, но уже не удовлетворяется всем, чем ни поподчует ее досужая деятельность писак. Время сознания еще не настало, но уже близко начало этого сознания. Пышные возгласы и великолепные фразы уж всем кажутся пошлыми, и ими уж никого нельзя заинтересовать. Никто не станет сомневаться в существовании русской литературы; но всякий имеет право требовать настоящего взгляда на ее объем и степень ее важности, и всякий имеет право смеяться, при пышных сравнениях ее с иностранными литературами. Что у нас есть литература, для этого достаточно знать, что у нас есть Пушкин, и что мы, кроме Пушкина, с гордостию можем указать еще на несколько имен. Наша литература имеет и свою историю, потому что все замечательные ее явления исторически-последовательны и одни факты объясняются другими, предшествовавшими. Всё это так; но вместе с этим мы не должны забывать, что наша литература вначале была

пересаженным цветком, жизненность которого долго поддерживалась искусственно, за стеклами теплицы. Очень и очень недавно начала она пускать корни в русскую почву. И как еще доселе тесна эта почва! Где та сплоченная масса, из жизни которой, как цветок из почвы, возникла бы наша поэзия, и обратно действовала бы одинаково на всю эту массу? Какое отношение имеет наша современная поэзия с поэзиею народною? — Они не только не родня одна другой — даже незнакомы друг с другом. Прочтите пьесу Пушкина не только мужику, но хоть иному и купцу первой гильдии: что́ он о ней скажет?.. Где наша публика, которая, силою своего мнения, уронила бы бесстыдно-торговый журнал[167], или по крайней мере ограничила бы его дерзость и наглость? Она на многое сердится, многим недовольна, но чем именно, этого она сама не знает, потому что она — не сплошная масса, а собрание людей различных состояний, кругов, требований, понятий, привычек, собрание людей, не связанных между собою единством мнения. Выходят «Мертвые души»: большинство публики ими недовольно, охотно соглашается с журнальною бранью врагов автора — и в то же время читает, перечитывает и в короткое время раскупает двойное издание (2.400 экземпляров) «Мертвых душ»... Это факт, и очень многозначительный! Для удовлетворения своей жажды к чтению (а жажды к чтению в ней нельзя отрицать) она ищет всё нового, бо́льшею частию забывая старое. Попробуйте сказать слово, что в Ломоносове, Державине, Карамзине есть не только достоинства, но и недостатки, и что, писатели прошлой эпохи, они для нас уже далеко не то, чем были для наших отцов и дедов, — и тотчас же многие закричат, что у вас нет уважения к заслуженным авторитетам, что вы нагло топчете в грязь великие имена и т. п. И в публике сейчас же раздадутся голоса: «да, да, в самом деле! ка̀к это можно, на что́ это похоже!» И, вы думаете, это говорят люди, изучившие Ломоносова, Державина, Карамзина? Нисколько; они даже и не читали этих писателей, но они привыкли по наслышке уважать эти имена... Оттого-то иным и легко их уверять в чем угодно и заставлять смотреть на дельную критику, которая силится показать истинное значение писателя, как на злонамеренную брань[168].

Та же незрелость и шаткость и в нашей литературе. У нас есть поборники европеизма, есть славянофилы и др. Их называют литературными партиями. Смешное название! Всякие партии имеют свои корни в обществе и бывают отголосками или выражением различий и противоречий общественного мнения. Наши же партии составляются из литературных кружков, из которых в каждом случайно набралось человек десяток, сошедшихся на вечере, за чаем, в некоторых невинных литературных мнениях и вкусах. И эти-то кружки называют себя «партиями». В добрый час! Чем бы дитя ни тешилось, лишь бы не плакало! Литераторство у нас — дело между другими важнейшими делами, отдых от служебных занятий, а чаще всего оно имеет простое значение лишних полутора или двух тысяч рублей в год, вдобавок к жалованью. Много ли у нас литераторов, которые посвятили себя одной литературе, по призванию, по страсти

к ней. — У нас уже понимают, что занятие литературою *между прочим* — дело очень почтенное, особенно, если оно прибыльно...

При таком направлении публики странно было бы требовать литературы в настоящем смысле этого слова. С другой стороны, и литература наша только в немногих своих исключениях выше этой публики; но, взятая вообще, совершенно по-плечу ей. Наши литераторы большею частию не артисты, а дилетанты, которые, между делом и бездельем, почитывают и пописывают. Они убеждены, что можно прежде всего делать что-нибудь, хоть спекуляции, а потом, в свободное от главных занятий время, почему и не написать чего-нибудь — ведь оно же и выгодно, между прочим. Они убеждены, что если кто написал в жизнь свою три порядочные романа, то уже великий писатель; а кто настрочил десяток фёльетонов — тот уже знаменитый литератор. Два-три стихотворения дают у нас право на известность; водевиль отворяет ворота в храм славы. Оттого, при всей бедности нашей литературы, у нас литераторов бездна. Особенно богат ими Петербург. Затейте новый журнал, новую газету или, как теперь это более в ходу, воскресите старый журнал или газету, — вы ни за миллионы не найдете издателя, который дал бы новому изданию направление, жизнь и ход; зато сотрудников и особенно переводчиков не оберетесь. Даже не нужно искать и звать их — сами придут. Сто или двести из них принесут вам, на первый случай, по сотне стихотворений, в которых нет ни поэзии, ни смысла; пятьдесят принесут обещание — к такому-то числу представить по повести и, при сей верной оказии, спросят вас, почем вы платите с листа; десять принесут вам, в самом деле, по повести, исполненной канцелярского юмора и чиновнической иронии или высокого трагического пафоса á la Марлинский*,—что́ однако не снабдит вас материалом для вашего журнала. Что́ касается до критики и библиографии, — в Петербурге сто́лько критиков и библиографов, что, при их помощи, вам легко было бы издавать сто толстых и тысячу тонких журналов. И не мудрено: ведь в Петербурге родился тот знаменитый Иван Александрович Хлестаков, который сочинил и *Сумбеку, и Фенеллу*, и *Юрия Милославского*, издавал *Библиотеку для чтения* и все журналы, издававшиеся в Петербурге... Критика у нас считается самым легким ремеслом; за нее берутся все с особенной охотой, и редко кому входит в голову, что для критики нужно иметь талант, вкус, познания, начитанность, нужно уметь владеть языком. Большая часть, напротив, думает, что для этого нужно только знать, что все наши — гении и таланты, а все не наши — люди не без таланта, если они нам не мешают, и люди бездарные, если мешают. Теория, как видите, самая простая, и чтоб понять ее сразу, не нужно учиться, трудиться, думать, развиваться, иметь мнение, взгляд, убеждение. И потому нет ничего обыкновеннее, как услышать жалобы, вроде следующих: «Скажите, пожалуйста, за что он (имя-рек) разбранил мой роман, мою повесть, драму, водевиль, журнал или книгу? Что́ я ему сделал? Ведь мы с

* под Марлинского. *Ред.*

ним пишем в разных родах, или в разных журналах, и помешать друг другу не можем?» Почти никому в голову не входит, что можно, без всяких личных отношений к человеку, и даже зная его с хорошей стороны, уважая его характер и сердце, не любить его взгляда на тот или другой предмет и энергически противодействовать этому взгляду, так же, как можно, любя и уважая человека, не уважать его сочинений, как оскорбляющих вкус и ум. Значит: понимают энергию антипатии за соперничество по деньгам, по самолюбию, по известности и других мелким страстишкам и пристрастьишкам; но не понимают энергии антипатии к тому, что́ кажется ошибочным мнением, ложным убеждением, умышленным или неумышленным заблуждением, безвкусием, бездарностию. Кто-нибудь издал плохой роман, в котором удачно польстил грубому вкусу большинства и чрез то приобрел большой успех[169], — а вы написали критику, в которой показали в истинном свете незаконное чадо площадной фантазии: вы завистник, ибо вам никто не поверит, чтоб можно было рассердиться на книгу, которая до вас не касается; но все поверят, что можно взбеситься на чужой успех... И такие-то «нравы» существуют между классом так называемых литераторов!.. Оттого наши критики не занимаются старыми писателями, от которых им уже ни пользы, ни потери быть не может. Сегодня умер писатель, хотя бы великий, и завтра уже нечего толковать о нем, исключая разве случая, если его сочинения издаются и расход их может повредить расходу сочинений критика или его приятелей. Без этого случая критики наши говорят только о современных явлениях, ка́к бы они ни были ничтожны, особенно если эти сочинения — их собственные. Зато, ка̀к тяжка у нас роль критика, проникнутого убеждением и не отделяющего вопросов об искусстве и литературе от вопросов о своей собственной жизни, обо всем, что́ составляет сущность и цель его нравственного существования!.. И тем хуже ему, если он столько уважает истину и столько смиряется перед нею, что всегда готов отказаться от мнения, которое защищал с жаром и с энергиею, но которое, в процессе своего беспрерывно движущегося сознания, он уже не может более признавать за справедливое!.. Не смотрят на то, что перемена мнения не только не доставила и не могла доставить ему никакой пользы, но еще и поставила его или могла поставить в неприятное положение к людям, которые доверяли его авторитету, — не говоря уже о том, что отречься от своего мнения значит — признаться в ошибке, а это не совсем лестно для человеческого самолюбия, которое всегда наклонно поддерживать, что дважды-два—пять, а не четыре, лишь бы только казаться непогрешительным[170]. А иметь свой взгляд, свое убеждение, судить на каких-нибудь основаниях, а не по голосу толпы — это значит ни больше, ни меньше, как прослыть человеком беспокойным и безнравственным. Вздумайте писать не отрывочные фразы, но большие и дельные статьи, которые бы стоили вам много труда и размышления, например, о Державине, Жуковском, Батюшкове, Пушкине, Лермонтове — и на вас польется проливной дождь брани. Нужды нет, что вы говорите с доказательствами, с доводами; пусть

в ваших статьях видны будут любовь и уважение к разбираемым вами писателям, — сейчас найдутся люди, которые закричат в один голос: «ложь, пристрастие, неуважение к великим именам, дерзкое презрение к признанным всеми авторитетам!» И тщетно стали бы вы говорить, в ответ на эти брани, что вы отнюдь не признаёте себя непогрешительным и очень хорошо знаете, что можете ошибаться, подобно всем людям, но желаете, чтоб вам доказали вашу ошибку и показали, в чем именно и почему именно вы ошибаетесь: ваше желание, ваше справедливое требование никогда не будут выполнены, потому что противники ваши находят свои причины видеть ваши мнения ложными и пристрастными, но не находят в себе ни сил, ни уменья, следовательно, и ни охоты доказать справедливость своего обвинения против вас. А чтó же делает в это время публика? Большая часть ее всегда охотнее присоединяется к этим крикунам, ибо если и большая часть наших литераторов, заправляющих мнением публики, под «критикою» разумеют брань, а слово «критиковать» объясняют словом «ругать», то кáк же иначе стало бы понимать критику большинство, толпа? У нас уж так исстари ведется: если кого хвалить, так уж всё надо находить безусловно хорошим и позволяется слегка заметить что-нибудь, разве только о неисправности издания, опечатки и т. п.; а если кого бранить, так уж бей сплеча! Поэтому критики с самостоятельным взглядом у нас всегда играли очень неприятную роль. Для доказательства этого предлагаем здесь на выдержку несколько строк Мерзлякова, выписанных нами из «Вестника Европы» 1813 года (часть XLVII, стр. 224—227):

«Может быть некоторые скажут, что у нас литература еще не весьма богата, и не может удовлетворить всем требованиям общества; что критика еще не найдет обильного для себя поля, и что ею заниматься рано. Но правда ли, что мы так бедны? Для чего обижать самим себя! Мы уже имеем превосходных писателей почти во всех родах словесности. Один Державин представляет огромнейший, разнообразный сад для ума и вкуса разборчивого! Кому не приятно внимать величественной лире Ломоносова? Кто откажется следовать за Богдановичем в очаровательные чертоги Амура? или, оживясь патриотизмом, стремиться на крылах пламенных за важным Херасковым под твердыни казанские, к грозным пожарам Чесмы! Но на что, возразят, касаться сих почтенных имен? Они уже освящены общим мнением! — Странное благоговение к мужам великим, — думать, что мы делаем им честь, когда не смеем заглянуть в их сочинения, не смеем сказать об них ни слова! Такого рода уважение похоже на набожность китайцев, благоговеющих перед старыми своими книгами, которые, будучи неприступны для ума просвещенного, остаются корыстию мышей и времени! И у нас есть китайцы в сем смысле! Для чего ж и для кого трудились сии великие писатели? Хотели ли они быть полезными будущему поколению? Если хотели, то дали право разбирать свои сочинения! И кого ж другого почтить разбором, как не их? Только твердые камни полируются; слабые и легкие не стоят и не выносят полировки.

Странное мнение имеем мы о критике! Дитя не смотрит только на подаренные ему куклы, но их раскладывает, дает им места, разговаривает с ними; хороший библиотекарь не кидает книг в кучу, но дает им порядок, знает каждой цену и достоинство; садовник так же поступает с своими любимыми цветами и деревьями; он пользуется от трудов своих. Почему же мы, имея такие сокровища на языке российском, хотим знать их только по имени, или, чтó еще хуже, повторять об них чужие мысли, часто неверные? для чего самому не иметь своего мнения, самому не наслаждаться? Мне докажут, что мнения мои ложны —

отступаюсь; но я человек и имею право — мыслить. *Но у нас мало писателей!* И так, хотите ли, чтоб их число умножалось? Будьте к ним внимательнее, или то же, разбирайте их; от этого они умножаются и скорее достигают совершенства. — *Умножаются* — почему? Внимание публики возбуждает соревнование. Увидев, что истинное достоинство отличено, слабость обнаружена, увидев, сколь почтенно выйти из обыкновенного круга людей, всякой захочет испытать силы свои на столь блистательном поприще. Покажите важность искусства: атлеты не замедлят явиться. Я сказал: *скорее достигают совершенства*; писатель не достигнет его, если публика не в силах или не хочет судить об нем; ибо в руках публики — его награды; она раздражает его честолюбие и возбуждает к великим усилиям. Равнодушие наше — убийство словесности. Публика и писатель друг друга награждают: писатель дает ей пищу; она его образует; одни доставляет ей удовольствие, другая венчает его славою! Свидетели той и другой истины — все просвещенные государства Европы. Ни в какое время не было у них столько хороших писателей, как при царствовании критики».

Итак, на что́ жаловался умный литератор и что́ силился он растолковать назад тому ровно *тридцать лет*, на это же можно жаловаться и это же должно объяснять — теперь!!.. Вот ка́к быстро и шибко подвигается вперед наше литературное образование!.. Сказано, что Державин велик: так зачем нам знать, *как*, *чем* и *почему* он велик; а если он велик, какие же у него могут быть недостатки? Чтоб узнать, почему он велик и какие в нем есть недостатки, надо его читать, изучать, думать о нем; а чтоб знать, что он велик и никаких недостатков не имеет, для этого не нужно прочесть ни одной его оды, что́ ведь гораздо легче! Так думают, хотя и не так говорят. И напрасно бы вы стали доказывать, что хотя Гомер и Шекспир и несравненно выше Державина, однако ж и они, оставаясь попрежнему великими гениями, все-таки для нас не то, чем были в свое время, ибо жизнь неистощима в проявлениях творческой силы, и всякое время должно иметь свою поэзию, соответствующую требованиям этого времени. Вас не будут слушать, ибо требуют слов, а не идей, детских споров за имена, а не объяснения значений этих имен. «Как!» кричат вам: «пересчитывая знаменитых наших писателей, вы имя Жуковского поставили после имени Батюшкова; — конечно, Батюшков был человек с талантом, но все же нельзя его равнять с Жуковским!» Или: «вы Пушкина поставили на одну доску с Баратынским!» При этих криках остается только заткнуть уши; вы видите, что вас не поняли, вашим словам придали детское значение, о котором вы и не думали, — и вам невольно становится стыдно собственных своих слов, и вы лучше хотите, чтоб вам приписывали какие угодно нелепости, нежели оправдываться и объясняться. Вы, напр., сказали, что есть два рода великих поэтов: одни, с печатью олимпийского происхождения на челе, изображают мир ка́к он есть, принимая его действительное состояние, во всякий данный момент, за непреложно-разумное: и таков был величайший представитель этого рода поэтов — Шекспир, и к такому разряду поэтов принадлежит наш Пушкин; другие, недовольные уже совершившимся циклом жизни, носят в душе своей предчувствие ее будущего идеала: таков был величайший представитель этого рода поэтов — Байрон, и к такому разряду принадлежит наш Лермонтов. Вы сказали это

для того, чтоб обозначить характер и дух поэзии Пушкина и поэзии Лермонтова, понимая всю неизмеримость расстояния, разделяющего великого мирового поэта Шекспира от великого русского поэта Пушкина, и громадного Байрона от безвременно погибшего юноши; а вам кричат: «О-го! вот как! Пушкин наравне с Шекспиром, Пушкин — Шекспир, а Лермонтов — Байрон!»... Что́ тут говорить! Всё важное так легко сделать смешным в глазах толпы, которая не вникает в дело и увлекается плоскою шуткою... Вот еще пример детскости понятий в русской литературе о критике: сколько литераторов, сколько критиков писало, пишет и, вероятно, еще долго будет писать, что дело критика — гладить по головке всякого писаку, в надежде, что авось-либо выйдет из него гений или талант, что строгая критика может убить возникающий талант, а о таланте-де нельзя судить по первому произведению. Напрасно станете вы возражать на это, что истинного призвания не убьет никакая критика— ни строгая, ни снисходительная, ни пристрастная, ни ложная; что не убиваются ею, особенно теперь, даже посредственность и бездарность, и что не сто́ит жалеть о таланте, струсившем, по самолюбию, первого сурового приговора критики, ибо до́роги таланты, а не талантики...

Но не будем вдаваться в крайности. Смешно было прошлое добродушное самохвальство русской литературы, которая так смело мерялась силами с любою европейскою литературою и на французскую даже смотрела с презрением, живя и дыша, в то же время, займами у нее; также смешно может быть и отчаяние за русскую литературу. Будем смотреть на то́, что есть, смело, не прикрашивая действительности мечтами и призраками, но будем смотреть на нее без ненависти и страха. У нас есть немного, — это правда, но есть же; не будем преувеличивать того, что́ имеем, но не будем и отказываться от того, что́ есть у нас. Наша литература началась с 1739 года (от появления первой оды Ломоносова), и для каких-нибудь *ста четырех* лет мы имеем даже много, если не будем считаться, словно с ро́внями, с европейскими литературами, которые развились веками. Но важнее всего то́, что наша юная, возникающая литература, как мы заметили выше, — имеет уже свою историю, ибо все ее явления тесно сопряжены с развитием общественного образования на Руси и все находятся в более или менее живом, органически-последовательном соотношении между собою.

Бедность русской литературы в настоящее время — также необходимое следствие исторического развития и хода ее вообще. Мы уже говорили об этом; но нам еще остается сказать кое-что. Мы с особенною подробностью развили ту мысль, что все роды попыток и опытов уж истощены, а потому обыкновенные таланты лишены возможности в чем-нибудь успевать; но мы только мимоходом заметили, что в то же время даны образцы истинного творчества, которым подражать нельзя и которые если не мешают с бо́льшим или мѐньшим успехом действовать талантам, то уже не подражательным, а самобытным, и которые убили совершенно возможность успеха для обык-

новенных дарований, доселе игравших такую важную роль. Об этом стóит поговорить подробнее и обстоятельнее.

В некоторых русских журналах публика встречает постоянные выходки и нападки на Гоголя, уже давно начавшиеся. В них обыкновенно смеются над малороссийским *жартом* [171], над украинским юмором и т. п. Недавно, в одном из таких журналов, по поводу разбора какой-то книги в юмористическом тоне, сказано:

«Надо сказать по совести: велика сила подражательности в нашей литературе! Мы долго не шутили; нас считали в Европе за народ серьезный и несколько угрюмый; говорили даже, будто мы всегда поем, но никогда не смеемся; всё это могла быть правда в прежнее время; но дело в том, что у нас не было только образчиков порядочной шутки, настоящего степного *жартования*. С тех пор, как малороссийская фарса посетила нашу важную и чинную литературу под именем юмору, остроумие и веселость вдруг у нас развязались. Вот чтò значит—не испытать дела лично! Некогда остроумие казалось нам мудреною вещью! Мы с таким почтением снимали шляпу перед всяким остроумием! Попробовав сами этого чудного искусства, мы удивились его легкости. — Ce n'est que ça?.. спросил каждый из нас у своего соседа с изумлением. — И шутливость вспыхнула из нас волканом. Теперь мы шутим, *жартуем*, *фарсим*, как чумаки в степи» [172].

Автор этих строк хотел сказать одно, а вышло у него совсем другое. Он хотел пошутить, посмеяться, уколоть *кое-кого*, не называя его по имени, — и указал на факт современной русской литературы, факт, который трудно сделать смешным и не такому остроумному перу, каким владеет автор выписанных нами строк. Факт этот состоит в том, что, со времени выхода в свет «Миргорода» и «Ревизора», русская литература приняла совершенно новое направление. Можно сказать без преувеличения, что Гоголь сделал в русской романической прозе такой же переворот, как Пушкин в поэзии. Тут дело идет не о стилистике, и мы первые признаем охотно справедливость многих нападок литературных противников Гоголя на его язык, часто небрежный и неправильный. Нет, здесь дело идет о двух более важных вопросах: *о слоге и о создании*. К достоинствам языка принадлежит только правильность, чистота, плавность, чего достигает даже самая пошлая бездарность путем рутины и труда. Но слог, это — сам талант, сама мысль. Слог, это — рельефность, осязаемость мысли; в слоге весь человек; слог всегда оригинален как личность, как характер. Поэтому у всякого великого писателя свой слог: слога нельзя разделить на три рода — высокий, средний и низкий: слог делится на столько родов, сколько есть на свете великих или по крайней мере сильно даровитых писателей. По почерку узнают руку человека, и на почерке основывают достоверность собственноручной подписи человека: по слогу узнают великого писателя, как по кисти — картину великого живописца. Тайна слога заключается в уменьи до того ярко и выпукло излишать мысли, что они кажутся как будто нарисованными, изваянными из мрамора. Если у писателя нет никакого *слога*, он может писать самым превосходным *языком*, и все-таки неопределенность и — ее необходимое следствие — многословие будут придавать его сочинению характер болтовни, которая утомляет при

чтении и тотчас забывается по прочтении. Если у писателя есть слог, его эпитет резко-определителен, всякое слово стоит на своем месте, и в немногих словах схватывается мысль, по объему своему требующая многих слов. Дайте обыкновенному переводчику перевести сочинение иностранного писателя, имеющего слог: вы увидите, что он, своим переводом, расплодит подлинник, не передав ни его силы, ни определенности. Гоголь вполне владеет слогом. Он не пишет, а рисует; его фраза, как живая картина, мечется в глаза читателю, поражая его своею яркою верностию природе и действительности. Сам Пушкин в своих повестях далеко уступает Гоголю в слоге, имея свой слог и будучи, сверх того, превосходнейшим стилистом, т. е. владея в совершенстве языком. Это происходит оттого, что Пушкин, в своих повестях, далеко не то, что́ в стихотворных произведениях, или в «Истории Пугачевского бунта», написанной по-тацитовски. Лучшая повесть Пушкина — «Капитанская дочка» далеко не сравнится ни с одною из лучших повестей Гоголя, даже в его «Вечерах на хуторе». В «Капитанской дочке» мало творчества и нет художественно очерченных характеров, вместо которых есть мастерские очерки и силуэты. А между тем, повести Пушкина стоят еще гораздо выше всех повестей предшествовавших Гоголю писателей, нежели сколько повести Гоголя стоят выше повестей Пушкина. Пушкин имел сильное влияние на Гоголя — не как образец, которому бы Гоголь мог подражать, а как художник, сильно двинувший вперед искусство и не только для себя, но и для других художников открывший в сфере искусства новые пути. Главное влияние Пушкина на Гоголя заключалось в той народности, которая, по словам самого Гоголя, «состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа». Статья Гоголя «Несколько слов о Пушкине» лучше всяких рассуждений показывает, в чем состояло влияние на него Пушкина. Приученная к тону и манере повестей Марлинского, русская публика не знала, что́ и подумать о «Вечерах» Гоголя. Это был совершенно новый мир творчества, которого никто не подозревал и возможности. Не знали, что́ думать о нем, не знали, слишком ли это что-то хорошее, или слишком дурное. Повести в «Арабесках»: «Невский Проспект» и «Записки сумасшедшего», потом «Миргород» и наконец «Ревизор» вполне обрисовали характер гоголевой поэзии, и публика, равно как и литераторы разделились на две стороны, из которых одна, преусердно читая Гоголя, уверилась, что имеет в нем русского Поль-де-Кока, которого можно читать, но под-рукою, не всем признаваясь в этом; другая увидела в нем нового великого поэта, открывшего новый, неизвестный доселе мир творчества. Число последних было несравненно меньше числа первых, но зато последние, в этом случае, представляли собою публику, а первые — толпу. Наша толпа отличается невероятною чопорностию, достойною мещанских нравов: она всего больше хлопочет о хорошем тоне высшего общества и видит дурной тон именно в тех произведениях, которые читаются в салонах высшего общества. Между тем, реформа в романической прозе не замедлила совершиться, и все новые писатели романов и повестей, даровитые и бездарные,

как-то невольно подчинились влиянию Гоголя. Романисты и нувеллисты старой школы стали в самое затруднительное и самое забавное положение: браня Гоголя и говоря с презрением о его произведениях, они невольно впадали в его тон и неловко подражали его манере. Слава Марлинского сокрушилась в несколько лет, и все другие романисты, авторы повестей, драм, комедий, даже водевилей из русской жизни, внезапно обнаружили столько неподозреваемой в них дотоле бездарности, что с гóря перестали писать; а публика (даже большинство публики) стала читать и обращать внимание только на молодых талантливых писателей, которых дарование образовалось под влиянием поэзии Гоголя. Но таких молодых писателей у нас немного, дá и они пишут очень мало. И вот еще одна из главных причин бедности современной русской литературы! Если кто больше всего и больше всех виноват в ней, так это, без сомнения, Гоголь. Без него у нас много было бы великих писателей, и они писали бы и теперь с прежним успехом. Без него Марлинский и теперь считался бы живописцем великих страстей и трагических коллизий жизни; без него публика русская и теперь восхищалась бы «Девою чудною» барона Брамбеуса, видя в ней пучину остроумия, бездну юмору, образец изящного слогу [173], сливки занимательности и пр. и пр.

Гоголь убил два ложные направления в русской литературе: натянутый, на ходулях стоящий идеализм, махающий мечом картонным, подобно разрумяненному актёру, и потом — сатирический дидактизм. Марлинский пустил в ход эти ложные характеры, исполненные не силы страстей, а кривляний поддельного байронизма; все принялись рисовать то Карлов Мооров в черкесской бурке, то Лиров и Чайльд-Гарольдов в канцелярском вице-мундире. Можно было подумать, что Россия отличается от Италии и Испании только языком, а отнюдь не цивилизациею, не нравами, не характером. Никому в голову не приходило, что ни в Италии, ни в Испании люди не кривляются, не говорят изысканными фразами и не беспрестанно режут друг друга ножами и кинжалами, сопровождая эту резню высокопарными монологами. Презрение к простым чадам земли дошло до последней степени. У кого не было колоссального характера, кто мирно служил в департаменте или ловко сводил концы с концами за секретарским столом в земском или уездном суде, говорил просто, не читал стихов и поэзию предпочитал существенности, — тот уже не годился в герои романа или повести и неизбежно делался добычею сатиры, с нравоучительною целью. И — боже мой! — как страшно бичевала эта сатира всех простых, положительных людей за то, что они не герои, не колоссальные характеры, а ничтожные пигмеи человечества. Она так безобразно отделывала их своею мочальною кистию, своими грязными красками, что они нисколько не походили на людей и были до того уродливы, что, глядя на них, уже никто не решался брать взяток, ни предаваться пьянству, плутовству и проч. Прошло это время, — и общество, которое так хорошо уживалось с такою литературою, теперь часто ссорится с нею, говоря: кàк можно писать то-то, выставлять это-то, выдумывать та-

кое-то — и многие из этого общества чуть не со слезами на глазах клянутся, что ничего не бывает, напр., подобного тому, что̀ выставлено в «Ревизоре», что всё это ложь, выдумка, злая «критика», что это обидно, безнравственно и пр. И все, довольные и недовольные «Ревизором», знают чуть не наизусть эту комедию Гоголя... Такое противоречие сто́ит того, чтоб обратить на него внимание.

Прежде сатира смело разгуливала между народом, среди белого дня и даже не заботилась об инкогнито, но прямо и открыто называлась своим собственным именем, т. е. *сатирою*, — и никто не сердился на нее, никто даже не замечал ее гримас и кривляний. Отчего это? — оттого, что никто не узнавал себя в ней; оттого, что она нападала на пороки общие, которых всякий имеет полное право не принять на свой счет; оттого, что она была книгою, печатною бумагою, невинным школьным упражнением по классу риторики... И давно ли нравоописательные, нравственно-сатирические романы, юмористические статьи и статейки являлись стаями, как вороны на крышах домов, каркая на проходящих во всё воронье горло? —и на них никто не сердился, даже как сердятся летом на докучных мух. Сочинитель гордо называл себя сатириком, гонителем людских пороков, — и гонимые люди без боязни подходили к своему гонителю, к дряхлому, беззубому бульдогу, гладили его по толстой и лоснящейся шее и охотно кормили его избытками своей трапезы. Отчего это? — оттого, что пороки, которые гнал сатирик, были совсем не пороки, а разве отвлеченные идеи о пороках, риторические тропы и фигуры. Это были своего рода бараны и мельницы, с которыми храбро и отважно сражался сатирический дон-Кихот, — так же, как добродетель, за которую он ратовал, была для него воображаемою Дульцинеею, а для других — толстою, безобразною коровницею. Теперь нет сатиры, и только разве какой-нибудь старый сочинитель решится величаться вышедшим из моды именем «сатирика»: теперь пишутся романы и повести, без всяких сатирических намерений и целей, — а между тем, все на них сердятся. Отчего ж это? — оттого, что теперь и великие и малые таланты, и посредственность и бездарность — все́ стремятся изображать действительных, не воображаемых людей; но так как действительные люди обитают на земле и в обществе, а не на воздухе, не в облаках, где живут одни призраки, то, естественно, писатели нашего времени, вместе с людьми, изображают и общество. Общество также — нечто действительное, а не воображаемое, и потому его сущность составляют не одни костюмы и прически, но и нравы, обычаи, понятия, отношения и т. д. Человек, живущий в обществе, зависит от него и в образе мыслей и в образе своего действования. Писатели нашего времени не могут не понимать этой простой, очевидной истины, и потому, изображая человека, они стараются вникать в причины, отчего он таков, или не таков, и т. д. Вследствие этого, естественно, они изображают не частные достоинства или недостатки, свойственные тому или другому лицу, отдельно взятому, но явления общие. Большинство же публики именно там-то и видит личности, где их нет и быть не может. Прежние так называемые са-

тирики именно списывали с известных им лиц — и казались в глазах всех неподлежащими упреку в личностях. И это очень понятно: сами оригиналы не узнавали себя в снятых с них копиях, потому что сатирики не могли печатно касаться обстоятельств того или другого лица и ограничивались общими чертами пороков, слабостей и странностей, которые, будучи *отвлечены* от живой личности, превращались в образы без лиц. Притом же эти *сатирики* смотрели на пороки и слабости людей, как на что-то принадлежащее тому или другому индивидуальному лицу, как на что-то произвольное, что̀ это лицо могло иметь и не иметь по своей воле и что̀ приобрести или от чего избавиться оно легко могло по прочтении убедительной сатиры, где ясно, по пальцам, доказана выгода и сладость добродетели и опасные, пагубные следствия порока. Вот почему эти добрые сатирики брали человека, не обращая внимания на его воспитание, на его отношения к обществу, и тормошили на досуге это созданное их воображением чучело. В основание своего сатирического донкихотства они положили общественную нравственность, добродушно не подозревая того, что их сатиры, опирающиеся на общественную нравственность, ужасно противоречили этой нравственности. Так, напр., в числе первых добродетелей они полагали безусловное повиновение родительской власти, и в то же время толковали юношеству, что брак по расчету — дело безнравственное, что низкопоклонство, лесть из выгод, взяточничество и казнокрадство — тоже дела безнравственные. Очень хорошо; но что̀ же иному юноше делать, если он с малолетства, почти с материнским молоком, всосал в себя мистическое благоговение к доходным должностям, теплым местам, к значительности в обществе, к богатству, к хорошей партии, блестящей карьере; если его младенческий слух был оглашён не словами любви, чести, самоотвержения, истины, а словами: *взял*, *получил*, *приобрел*, *надул* и т. п.? Положим, что *такому* юноше природа не отказала в человеческих чувствах и стремлениях; положим, что в нем пробудилась любовь к достойной, но бедной, простого звания девушке, любовь, запрещающая ему соединиться с противною ему богатою дурою, на которой, по расчетам, приказывают ему жениться; положим, что в юноше пробудилось человеческое достоинство, запрещающее ему кланяться богатому плуту или чиновному негодяю; положим, что в нем пробудилась совесть, запрещающая употреблять во зло вверенные ему высшею властию весы правосудия и расхищать вверенные его бескорыстию общественные суммы; что̀ ему тут делать? Сатирик не затруднится от такого вопроса и, не задумавшись, ответит: «жениться на предмете любви своей, служить честно и верно отечеству»... Прекрасно; но где же повиновение родительской власти, где уважение к родительскому благословению, навеки нерушимому, где страх тяжкого отцовского проклятия?.. И потом, где уважение к общественному мнению, к общественной нравственности? Ведь общество не спрашивает вас, по любви или не по любви женились вы, а спрашивает, сколько вы взяли за женою, и приличная ли она вам партия; общество не спрашивает вас, каким образом сделались вы богачом, когда ему известно, что ваш батюшка

не оставил вам ни копейки, а за супругою вы взяли не бог знает что́, или и вовсе ничего не взяли: общество знает только, что вы богач, и *потому* считает вас очень хорошим — «благонамеренным» человеком... Послушайся наш юноша сатирика, что́ бы вышло? — отец его бросил бы, жалуясь на неповиновение и презрение к его власти; потом он прошел бы, с женою и детьми, через все мытарства, через все унижения голодной, неопрятной, оборванной бедности; видел бы к себе презрение общества, а за свою правоту, за свое бескорыстие был бы заклеймен от всех страшными названиями беспокойного, опасного и «неблагонамеренного» человека, вольнодумца, и проч., и пр. И неужели вы, «благонамеренные» сатирики, бросите в него камень осуждения, если, истощась и обессилев в тяжелой и бесплодной борьбе, он дойдет до страшного убеждения, что его бедность, его несчастия—необходимые следствия отцовского гнева, заслуженная кара за презрение общественного мнения и общественной нравственности?.. Но, к счастию или к несчастию — не знаем, право, — такие случаи весьма редки, как исключения из общего правила. По большей части бывает так: юноша не долго колеблется между любовью и выгодною женитьбою, между «завиральными идеями» о бескорыстии и правоте и уважением общества: он женится на ком прикажут драгайшие родители, живет с женою как все, т. е. прилично содержит ее, воспитывает детей своих как все, т. е. прилично кормит и одевает их, учит по-французски и танцовать, а после этого первого и важнейшего периода воспитания отдает в учебное заведение, потом выгодно пристраивает в службу, выгодно женит (или выдает замуж) и, умирая, отказывает им «благоприобретенное» на службе имение. И что́ же? В начале его поприща все превозносят его, как почтительного сына, в конце поприща — как нежного супруга, примерного отца, «благонамеренного» чиновника и заключают так: «вот что значит уважение к общественной нравственности! вот что́ значит родительское благословение, навеки нерушимое!» Итак, наш «благонамеренный» сатирик, бич пороков, самым нелепым образом противоречил самому себе: поставив выше всех добродетелей повиновение не богу, не истине, а эгоистическим расчетам, он в то же время учил юношу следовать свободному выбору сердца, как знамению благословения божия, и запрещал ему торговать священнейшими склонностями своей души; поставив выше всякой награды любовь и уважение общества, он в то же время учил юношу оскорблять основные правила этого самого общества... Впрочем, он это делал, сам не зная что́ делает, и потому его сатиры не производили никаких следствий. Бывало, выйдет сатирический роман с похождениями какого-нибудь пройдохи, вроде известных похождений Совестдрала-Большого-Носа, — роман, в котором уже самые имена действующих лиц — *Ухорезовы*, *Плутусаловы*, *Шлюхины*, *Правосудовы*, *Беспристрастовы*, *Бескорыстины*, *Миловидины*, *Правдолюбовы* и т. п. обнаруживали нравственную мысль сочинителя, — и что́-же? — самый отъявленный взяточник, самый бесчестный казнокрад, самый отчаянный шулер читал этот роман с удовольствием и везде расхваливал его вслух, говоря: «какой слав-

ный слог! во всем чистейшая нравственность; добродетель торжествует, порок наказан — чего же больше? чудесный роман!»

Теперь это блаженное время прошло безвозвратно, вместе с детством нашей литературы. Теперь выходят из моды и герои добродетели, и чудовища злодейства, ибо ни те, ни другие не составляют массы общества. Вместо их действуют люди обыкновенные, каких больше всего на свете—ни злые, ни добрые, ни умные, ни глупые, по большей части положительно необразованные, положительно невежды, но отнюдь не дураки. Их смешное заключается в противоречии их слов с делами, в лицемерном и превратном смысле, в каком они говорят о добродетели, о бескорыстии, о благонамеренности. А они говорят *все* как *один*: следовательно, этот «один» или эти «все» есть общество. Неужели же, скажут нам, наше общество стоит на такой низкой степени, что ничего не может дать писателю, кроме смешного и комического? Не-уже-ли наше общество уж до такой степени хуже и ничтожнее общества всех других государств Европы? — На этот вопрос мы можем отвечать и искренно и удовлетворительно. Кто знаком с современными европейскими литературами, тот не может не знать, что их направление, взятое вообще, а не частно, еще более юмористическое, чем направление нашей литературы. Прочтите, наприм., «Оливера Твиста» и «Бэрнеби Роджа» Диккенса, первого теперь романиста Англии, и вы убедитесь, что в просвещенной Англии, гордящейся тысячелетнею цивилизациею, так же много чудаков, оригиналов, невежд, глупцов, плутов, мошенников, воров, как и везде, да еще, впридачу, много таких злодеев и извергов, которые в других странах попадаются только как редкие исключения. Прочтите «Les Mystères de Paris»* Эжена Сю — и вы порадуетесь тому, что живете в Петербурге, а не в Париже, и что если в тесной толпе рискуете иногда лишиться платка, часов, кошелька, зато никогда не трепещете за свою жизнь... Но, скажут нам, в «Бэрнеби Родже» и в «Парижских тайнах» есть несколько и таких лиц, на которых отдыхает душа читателя, утомленная зрелищем злодейств: — правда; но зато нельзя не согласиться, что добродетельные лица в романе Диккенса бесцветны и скучны; таковы идеальная Эмма, ее возлюбленный Эдвард Честер, Гордаль и мать Бэрнеби; а в «Парижских тайнах» — невероятны. Из добродетельных лиц романа Диккенса всех лучше милая, грациозная и кокетливая Долли, забавный оригинал ее отец, мэстер Уарден, и ее возлюбленный Джой: вы в них видите и слабости и странности, но еще более любите их за эти слабости и странности, через которые и узнаёте в них живые человеческие лица, действительные характеры, а не картонные куклы с надписями на лбу: *гонимая добродетель*, *несчастная любовь*, *идеальная дева* и т. п. В «Парижских тайнах» также лучшие лица — не самые добродетельные, как идеальный и небывалый Родольф, а те, в которых добрые *природные* начала борются с *искусственными*, т. е. привитыми обстоятельствами и враждебным влиянием общественного устройства, как на-

---

* «Парижские тайны». *Ред*,

прим.: Шуриер, Марсаль, — и, право, гризетка Риголетта правдоподобнее Буалёзы... Люди везде люди; ни один народ не хуже другого; везде есть злоупотребления, пороки, странности, противоречия слов с делами и дел с словами, нравственных понятий с истинною нравственностью. Вся разница в формах и отношениях. У нас проситель иногда заходит с заднего крыльца к своему судье с секретными доказательствами правоты своего дела; в Англии и Франции кандидаты на разные выборные должности низкими интригами и подкупами располагают избирателей в свою пользу. И тут и там — богатая жатва для наблюдательного живописца общества. Здесь опять могут нам сказать, что нечего и хлопотать попустому, не из чего и раздражать того и другого, третьего и четвертого, если люди всегда были людьми и всегда будут ими. Да, люди всегда будут людьми — прежние не лучше и не хуже нынешних, нынешние не лучше и не хуже прежних; но общество улучшается, и на его улучшении основан закон развития целого человечества. Было время, когда даже истинно-добрые, благородные и умные люди были убеждены в существовании чернокнижия и с ревностью, одушевляемые желанием общего блага, жгли чернокнижников; теперь и злые, и глупые, и невежественные люди уже не верят чернокнижию и чужды желания жечь живых людей даже и за действительные преступления. Что́ это значит? — то, что люди и теперь остались теми же, какими были, а общество улучшилось. Во все века бывали мудрые и благие законодатели, но только в XVIII веке могли огласить мир изреченные с трона божественные слова: «Лучше простить десять виновных, нежели наказать одного невинного». Что́ это значит, если не то́, что люди всё те же, а общество улучшается?.. Современники благословляли в России век Екатерины Великой; мы, их потомки, подтвердили правдивость этого благословения, но, вместе с тем, мы имеем свои причины быть гордыми и счастливыми, что живем в настоящее, а не в другое какое-нибудь время... Что́ это значит, если опять не то же, что люди и теперь те же, а общество ушло далеко вперед?.. Вот здесь-то и обнаруживается всё благородство, вся благодетельность роли, какая назначена книгопечатанию самим провидением. Что́ прежде шло и развивалось с трудом и медленно, то́ теперь идет и развивается легко и быстро. А это тогда только и возможно, когда литература будет не забавою праздного безделья, а сознанием общества, когда она будет заниматься не стишками, да сказочками, где влюбились да и женились, а будет верным зеркалом общества, и не только верным отголоском общественного мнения, но и его ревизором и контролёром.

Общество не то́, что́ частный человек: человека можно оскорбить, можно оклеветать — общество выше оскорблений и клеветы. Если вы неверно изобразили его, если вы придали ему пороки и недостатки, которых в нем нет — вам же хуже: вас не станут читать, и ваши сочинения возбудят смех, как неудачные карикатуры. Указать же на истинный недостаток общества, значит оказать ему услугу, значит избавить его от недостатка. А можно ли за это сердиться? Кто ядовитее, язвительнее Гогарта изображал английское общество в лице

ред его сословии — и однако ж Англия не осудила Гогарта за lèse-nation*, но гордо именует его одним из любимейших и достойнейших сынов своих. Да и есть ли какая-нибудь возможность оскорбить сословие, выставив с смешной или даже предосудительной стороны одного из его членов? Всякое сословие состоит из большого количества людей, а во всяком, даже небольшом количестве людей, найдутся всякого рода недостойные и низкие характеры, — не говоря уже о том, что не может быть сословия, которое бы не имело, вместе с добрыми сторонами, и своих дурных сторон; честь сословия состоит не в том, чтоб не иметь дурных сторон (ибо это решительно невозможное дело), а в том, чтоб уметь открывать глаза на свои дурные стороны и отрешаться от них. Кто усомнится в том, чтоб рыцарство средних веков не было цветом государств, красою общества своего времени, его благороднейшим сословием, что оно не совершило блистательнейших подвигов, не обессмертило себя великими делами? И между тем, кому не известно, что это же самое рыцарство, вследствие духа тех грубых и варварских времен, грабило на больших дорогах купеческие обозы, разбойнически резало мирного путешественника, зверски злоупотребляло свою феодальную власть над вассалами и рабами? И, несмотря на то, потомки этого рыцарства — цвет аристократии современной Англии—нисколько не думают ни стыдиться, ни скрывать этого; они с восторгом читают романы Вальтера Скотта и гордятся ими, вместо того, чтоб ненавидеть их, как пятно на чести своих предков, следственно, и на их собственной чести. Это доказывает сколько сознание национального величия, столько и зрелость развития общественности в Англии.

Ничему другому, как робкому несознанию собственного национального величия и незрелости нашей общественности, можно приписать эту раздражительность, которая во всем видит неуважение то к тому, то к другому сословию. Как скоро выведен в повести чиновник, на шее которого препелепо повязан галстух, а на руках блестят засаленные желтые перчатки, как свидетельство его тщетных претензий на щегольство хорошего тона, тотчас все чиновники обижаются, говоря: «вот как нас отделывают; служи после этого!» Они как будто и не хотят знать, что можно быть неуклюжим, неловким в обществе, и в то же время можно быть умным, благородным человеком и хорошим чиновником, — не хотят знать, что если один чиновник дурно и неопрятно одевается, имея претензии на светскость, из этого еще нисколько не следует, чтоб все чиновники походили на него. Если воин окажет на сражении чудеса храбрости и получит георгиевский крест, ведь его товарищи, не участвовавшие в деле или не отличившиеся в нем, не почитают себя в праве жаловаться, что им не дали этого креста: какое же будут иметь право оскорбляться все военные, если об одном из них (и то вымышленном лице) напечатают в сказке, что ему случилось струсить на сражении, как напр., князю Блёсткину, выведенному в романе г. Загоскина «Рославлев, или рус-

* оскорбление нации. *Ред*

ские в 1812 году»? И если г. Загоскин, сам участвовавший в последней отечественной войне, вывел, между многими храбрыми лицами своего романа, одного труса, — может ли такая, впрочем, всегда и везде возможная черта служить пятном для армии, которая сражалась под Бородиным и в числе предводителей своих имела Барклая-де-Толли, Кутузова, Багратиона, Ермолова, Милорадовича, Раевского и многих других, известных и славных в мире?.. Было время, когда наши писатели только и делали, что нападали на русское общество высшего и среднего круга за его страсть к французскому языку. Это был действительно недостаток со стороны нашего общества; но могли ли оскорбить его нападки, и притом еще не совсем несправедливые, писателей, когда оно знало, что те же самые офицеры гвардии, которые по-русски объяснялись только по официальным делам службы, геройски жертвовали своею жизнию в битвах против тех же самых французов, язык которых они больше любили и лучше знали, чем свой родной?..

Сатира — ложный род. Она может смешить, если умна и ловка, но смешить, как остроумная карикатура, набросанная на бумагу карандашом даровитого рисовальщика. Роман и повесть выше сатиры. Их цель — изображать верно, а не карикатурно, не преувеличенно. Произведения искусства, они должны не смешить, не поучать, а развивать истину творчески-верным изображением действительности. Не их дело рассуждать, например, об отеческой власти и сыновнем повиновении: их дело — представить или норму истинных семейственных отношений, основанных на любви, на общем стремлении ко всему справедливому, доброму, прекрасному, на взаимном уважении к своему человеческому достоинству, к своим человеческим правам; или изобразить уклонение от этой нормы — произвол отеческой власти, для корыстных расчетов истребляющей в детях любовь к истине и добру, и необходимое следствие этого — нравственное искажение детей, их неуважение, неблагодарность к родителям. Если ваша картина будет верна — ее поймут без ваших рассуждений. Вы были только художником и хлопотали из того, чтоб нарисовать возникшую в вашей фантазии картину, как осуществление возможности, скрывавшейся в самой действительности; и кто ни посмотрит на эту картину, всякий, пораженный ее *истинностию*, и лучше *почувствует* и *сознает* сам всё то, что вы стали бы толковать и чего бы никто не захотел от вас слушать... Только берите содержание для ваших картин в окружающей вас действительности и не украшайте, не перестроивайте ее, а изображайте такою, какова она есть на самом деле, да смотрите на нее глазами живой современности, а не сквозь закоптелые очки морали, которая была истинна во время óно, а теперь превратилась в общие места, многими повторяемые, но уже никого не убеждающие... Идеалы скрываются в действительности; они — не произвольная игра фантазии, не выдумки, не мечты; и в то же время, идеалы — не список с действительности, а угаданная умом и воспроизведенная фантазиею возможность того или другого явления. Фантазия есть только одна из главнейших способностей, условливаю-

щих поэта; но она одна не составляет поэта; ему нужен еще глубокий ум, открывающий идею в факте, общее значение в частном явлении. Поэты, которые опираются на одну фантазию, всегда ищут содержания своих произведений за тридевять земель в тридесятом царстве или в отдаленной древности; поэты, вместе с творческою фантазиею обладающие и глубоким умом, находят свои идеалы вокруг себя. И люди дивятся, ка̀к можно с такими малыми средствами сделать так много, из таких простых материалов построить такое прекрасное здание...

Этою творческою фантазиею и этим глубоким умом обладает в замечательной степени Гоголь. Под его пером старое становится новым, обыкновенное — изящным и поэтическим. Поэт национальный более, нежели кто-нибудь из наших поэтов, всеми читаемый, всем известный, Гоголь все-таки не высоко стоит в сознании нашей публики. Это противоречие очень естественно и очень понятно. Комизм, юмор, ирония — не всем доступны, и всё, что̀ возбуждает смех, обыкновенно считается у большинства ниже того, что̀ возбуждает восторг возвышенный. Всякому легче понять идею, прямо и положительно выговариваемую, нежели идею, которая заключает в себе смысл, противоположный тому, который выражают слова ее. Комедия — цвет цивилизации, плод развившейся общественности. Чтоб понимать комическое, надо стоять на высокой степени образованности. Аристофан был последним великим поэтом древней Греции. Толпе доступен только внешний комизм; она не понимает, что есть точки, где комическое сходится с трагическим и возбуждает уже не легкий и радостный, а болезненный и горький смех. Умирая, Август, повелитель полу-мира, говорил своим приближенным: «Комедия кончилась; кажется, я хорошо сыграл свою роль — рукоплещите же, друзья мои!» В этих словах глубокий смысл: в них высказалась ирония уже не частной, а исторической жизни... И толпа никогда не поймет такой иронии. Таким образом, поэт, который возбуждает в читателе созерцание высокого и прекрасного и тоску по идеале изображением низкого и пошлого жизни, в глазах толпы никогда не может казаться жрецом того же самого изящного, которому служат и поэты, изображавшие великое жизни. Ей всегда будет видеться *шарж* в его глубоком юморе, и смотря на верно воспроизведенные явления пошлой ежедневности, она не видит из-за них незримо присутствующие тут же светлые о̀бразы. И еще много времени пройдет, и много новых поколений выступит на поприще жизни прежде, чем Гоголь будет понят и оценен по достоинству большинством.

«Сочинения Николая Гоголя» в четырех томах означены 1842 годом, но вышли они в феврале прошлого года, а потому и должны принадлежать к литературным явлениям 1843 года. Имея в виду в скором времени, в особой статье, в отделе Критики, рассмотреть подробно все сочинения Гоголя[174], — мы не будем теперь распространяться насчет этих четырех томов. Это повлекло бы нас слишком далеко и заставило бы выйти из пределов журнальной статьи, ибо об одном «Театральном разъезде после первого представления коме-

дин» можно написать целую статью. В этих четырех томах, между старым, много и нового, а некоторые пьесы или поправлены и дополнены или вовсе переделаны автором.

Из книг, вышедших в прошлом году, замечательнейшие суть не более, как издания разных сочинений, уже бывших известными публике из журналов и альманахов. Да и того так немного, что без труда можно перечесть:

«На сон грядущий» — вторая часть сборника сочинений графа Соллогуба. В ней помещены уже известные публике пьесы: *Приключение на железной дороге*, *Аптекарша*, *Ямщик, или шалость молодого гусарского офицера* (драматическая картина), *Лев*, *Медведь* и новая пьеса: *Неоконченные повести*. — «Аптекарша» и «Медведь» принадлежат к числу лучших произведений даровитого автора; читателям уже известно наше мнение об этих двух повестях графа Соллогуба. «Приключение на железной дороге» — легонький, по содержанию, рассказ, исполненный, впрочем, простоты и истины и изложенный с обыкновенным искусством автора «Аптекарши». — «Ямщик» не чужд прекрасных подробностей и верно схваченных черт русского быта; но в целом, это — довольно слабое произведение. Герой (генерал Северин) этой драматической картины — лицо до крайности сентиментальное и неправдоподобное; монологи его — риторика. В представлении быта крестьянского много промахов против истины действительности; зато превосходно лицо Саввы Савича, равно как и его неотлучного Ларьки: оба они в высшей степени верны. «Лев» — мастерской типический очерк одного из самых характеристических явлений светской жизни. «Неоконченные повести» обещают нам целый ряд прекрасных рассказов, если только автор захочет в самом деле воспользоваться этою счастливою мыслию. Первая повесть, которою начинается ряд «неоконченных повестей», исполнена сильного интереса и потрясает душу читателя благородною простотою изложения глубоко прочувствованного автором содержания. А содержание это так же просто, как и его изложение: это одна из тысячи историй, которые так часто совершаются в глазах всех, при свете дневном, и которые все-таки немногими замечаются...

О «Сочинениях Зенеиды Р-вой» была в «Отеч. записках» особая статья, в которой подробно изложено наше мнение о повестях этой даровитой писательницы, столь рано похищенной смертию у русской литературы [175]. В четырех частях «Сочинений Зенеиды Р-вой» только одна новая, нигде прежде не напечатанная повесть: это — вторая часть «Напрасного дара», неоконченная, по причине внезапной смерти автора...

Небольшая книжка «Повестей А. Вельтмана», вышедшая в прошлом году, содержит в себе пять рассказов, из которых четыре были уже давно напечатаны в разных журналах. При бедности современной русской литературы эта книжка была приятным явлением.

В прошлом же году вышли второй и третий томы «Сказки за сказкой». В них были, между прочим, помещены весьма интересные повести и рассказы г. Кукольника: *Позументы*, *Монтекки и Капулет-*

ти, или Чернышевский мир, и *Часовой*; особенно хороша повесть — *Позументы*. В этом же бессрочном издании напечатана богатая хорошими частностями повесть казака Луганского: *Савелий Граб или Двойник*.

В прошлом же году вышли два тома «Повестей и рассказов» г. Кукольника. В первом из них помещено шесть уже известных публике рассказов из времен Петра Великого: *Лихончиха*, *Новый Год*, *Благодетельный Андроник*, *Капустин*, *Сказание о синем и зеленом сукне*, *Прокурор*. Все эти повести и рассказы исполнены большого интереса и обнаруживают в авторе много поэтической сноровки и исторического такта. Но повести и рассказы второго тома, за исключением «Психеи», богатой прекрасными частностями, не заслуживают никакого внимания и могут быть употребляемы только разве как лекарство от бессонницы, и в этом случае, с большою пользою...

В начале прошлого года вышли «Сочинения Державина» в четырех частях: издание во всех отношениях более неудовлетворительное, чем удовлетворительное, как мы и имели уже случай доказать в свое время.

Из новых произведений, появившихся в прошлом году, можно указать только на небольшую поэму «Параша», которая по необыкновенно умному содержанию и прекрасным, поэтическим стихам была бы замечательным явлением и не в такое бедное для литературы время, как наше.

«Сельское чтение», издаваемое князем Одоевским и г. Заблоцким и дважды изданное в прошлом году, по своей цели и назначению, должно относиться больше к числу полезных, чем беллетристических книг. Необыкновенный успех этой прекрасно составленной книжки породил множество неудачных подражаний.

По части оригинальных беллетристических произведений, вышедших в прошлом году, больше не о чем говорить: ведь не начать же рассуждать о таких творениях, каковы: *Были и небылицы* г. Ивана Балакирева, многочисленные творения *автора Мужа под башмаком*, *Дочь разбойника, или любовник в бочке*, г-на Ф. Кузьмичева; *Клятва при гробе матери, или Мститель за убийство*, драма г. Голощапова; *Старичок весельчак, рассказывающий давние московские были* (Москва, издание четвертое); *Разгулье купеческих сынков в Марьиной роще, или пожалейте! наши гуляют! Истинно-сатирическая повесть 1835 года, с цыганскими песнями* (Москва, издание пятое); *Козел бунтовщик или Машина свадьба*, г. Базилевича (Москва, издание третие); *Стенька Разин, атаман разбойников*; *Казаки*, г. Кузьмичева; *Князь Курбский*, г. Ф(Θ)едорова, и разные сочинения гг. Скосырева, Куражсковского, Калачилина, Классена, Милькеева, Графчикова, Колотенко и пр.

Из переводных книг беллетристического содержания, вышедших в прошлом году, замечательны: *Мысли Паскаля*, перевод г. Бутовского, *тринадцатый* выпуск издаваемого г. Кетчером «Шекспира», заключающий в себе комедию «Укрощение строптивой»; первый и второй выпуски издаваемого г. Тимковским «Испанского театра»,

заключающие в себе комедии: «Жизнь есть сон» и «Саламейский Алькальд»; прозаический перевод гг. Фан-Дима «Божественной комедии» Данте, превосходно изданный, с рисунками Флаксмана, и стихотворный перевод шиллерова «Вильгельма Телля» г. Ф. Миллера.

Из оригинальных сочинений учено-беллетристического содержания в прошлом году замечательны: *Прогулки русского в Помпеи*, г. Левшина; *Описание турецкой войны в царствование императора Александра, с 1806 до 1812 года*, новое творение знаменитого нашего военного историка, генерал-лейтенанта Михайловского-Данилевского, *Странствователь по суше и морям* (две книжки), интересные и живые рассказы, самым приятным образом знакомящие читателя с разными странами, народами и племенами земного шара; *Описание Бухарского ханства*, г. Н. Ханыкова; третий том компактного издания *Истории Государства Российского*, Карамзина; пятнадцатый (и последний) том второго издания Голикова *Деяний Петра Великого*; второе издание *Руководства к познанию средней истории, для средних учебных заведений*, г. Смарагдова; *История Малороссии*, г. Маркевича, и *История Петра Великого*, г. Полевого.

Специально ученая литература всё более и более представляет самые утешительные результаты, — для чего достаточно указать только на «Акты археографической комиссии» и на издание «Остромирова евангелия»; но как предмет нашей статьи — преимущественно книги по части изящной словесности или беллетристики, имеющие интерес не для некоторых только ученых, но общий — для всех образованных людей, то мы и не будем распространяться о специально ученых явлениях прошлогодней литературы.

Нам остается теперь сделать перечень всего замечательного по части изящной литературы, оригинальной и переводной, что́ явилось, в продолжение 1843 года, в журналах, ненасытимую жадность которых обвиняют в поглощении всей русской литературы. Посмотрим, сколько сочинений успело съесть это чудовище, т. е. наша журналистика... Но, увы! мы боимся, чтоб этот левиафан литературного мира не превратился в одну из тех тощих крав, которых видел во сне фараон и которые не потолстели, съев тучных крав!.. Наши сочинения не так жирны и не так многочисленны, чтоб от них могли слишком жиреть наши журналы, — и если б мы не решились в этой статье говорить об общем значении современного состояния литературы, а приступили бы прямо к обзору литературных явлений прошлого года, показавшихся отдельно и помещенных в журналах, наша статья поневоле вышла бы очень коротка...

Начнем с стихотворений. Прошлый 1843 год, вероятно, *последний* богатый в этом отношении год: в продолжение его напечатано (в «Отеч. записках») несколько посмертных стихотворений Лермонтова. Из них: *Незабудка*, «*Избави бог*», *Смерть*, «*Когда весной разбитый лед*», «*Ребенка милого рожденье*», «*Они любили друг друга*», *К портрету старого гусара*, *Посвящение, приписанное в конце поэмы «Демон»*, равно как и отрывочно-напечатанная поэма *Измаил-Бей*, принадлежат к самой ранней эпохе поэтической деятельности Лермонтова и

замечательны не столько в эстетическом, сколько в психологическом отношении, как факты духовной личности поэта. В эстетическом отношении, эти пьесы поражают то энергическим стихом, то могучим чувствованием, то яркою мыслию; но в целом они довольно слабы и отзываются юношескою незрелостию. Пьесы: *Романс* ***, «*Не плачь, не плачь, мое дитя*», «*Из-под таинственной, холодной полумаски*», «*Нет, не тебя так пылко я люблю*», *Сон*, равно интересные как в эстетическом, так и в психологическом отношении, принадлежат, без всякого сомнения, к эпохе полного развития могучего таланта незабвенного поэта; а пьесы: *Утес*, «*Дубовый листок оторвался от ветки родимой*», *Морская царевна*, *Тамара* и «*Выхожу один я на дорогу*» принадлежат к лучшим созданиям Лермонтова. Все эти пьесы соста-
вят четвертую часть изданных в 1842 году «Стихотворений М. Лермонтова», которая скоро должна выйти в свет. В «Современнике» была помещена корсиканская повесть *Маттео Фальконе*, переделанная Жуковским из Шамиссо́, стихами, с присовокуплением интересного письма автора к издателю «Современника»: письмо это заключает в себе изложение теперешнего взгляда знаменитого поэта на поэзию.—Стихотворения нынче мало читаются, но журналы, по уважению к преданию, почитают за необходимое сдабриваться стихотворными продуктами, которых, поэтому, появляется еще довольно много. Из них можно указать в особенности на довольно многочисленные стихотворения г. Фета, между которыми встречаются истинно-поэтические, и на стихотворения Т. Л. (автора «Параши»), всегда отличающиеся оригинальностью мысли. Попадаются в журналах стихотворения и других поэтов, более или менее исполненные поэтического чувства, но они уже не имеют прежней цены, и становится очевидным, что их творцы или должны, сообразуясь с духом времени, перестроить свои лиры и запеть на другой лад, или уже не рассчитывать на внимание и симпатию читателей...

Оригинальными повестями прошлогодние журналы значительно беднее журналов третьего года. Мы разумеем здесь *качественную*, а не *количественную* бедность. В каждой книжке каждого журнала (за исключением «Москвитянина») непременно есть русская повесть, но *какая* — это другое дело. Вот перечень лучших оригинальных
повестей в прошлогодних журналах: *Тля*, г. Панаева, *Чайковский*,
г. Гребенки, *Из записок неизвестного*, юмористический очерк, Сергея
Нейтрального (в «Отеч. записках»); *Вакх Сидоров Чайкин*, В. Луган-
ского, *Райна, королева болгарская*, г. Вельтмана (в «Библиотеке для
чтения»); *Жизнь человека, или прогулка по Невскому Проспекту*, Лу-
ганского, *Хмель, сон и явь*, его же (в «Москвитянине»); *Черный Тара-
кан* (фантастический роман из жизни одного чиновника), В. Зотова
(в «Репертуаре и Пантеоне»). Сверх того, в «Отеч. записках» были
помещены повести: *Ярмарка*, г-жи Закревской, *1812 год в провинции*,
рассказы Г. Ф. Основьяненко, *Ничего*, *Хроника петербургского жи-
теля*, барона Ф. Бюлера, *Две сестры*, г-жи Жуковой, *Дженнат и
Бока*, чеченская повесть Л. Ф. Екельна, *Необыкновенный завтрак*,
Н. А. Некрасова; — в «Библиотеке для чтения»: *Хозяйка*, г. Ф. Фан-

дима, *Историческая красавица*, Н. В. Кукольника, *Гримаса моего доктора*, И. И. Лажечникова, *Волгин*, г. В., *Хижина под скалами*, г. П. Корсакова, *Идеальная красавица*, барона Брамбеуса.

«Тля», г. Панаева, отличается свойственною этому писателю сатирической меткостью. Собственно, это не повесть, а очерк, отличающийся верностию действительности. Жаль, что этот очерк имеет слишком местное значение и вне Петербурга теряет много своего интереса. «Чайковский» г. Гребенки исполнен превосходных частностей, обнаруживающих в авторе несомненное дарование. Характер полковника, отца героини повести, многие черты исторического малороссийского быта поражают своей поэтической верностию. Но целое этой повести не выдержит строгой критики. Особенно вредит ей мелодраматизм. Мстительная цыганка-колдунья, злодей Герцик, кстати укусившая его змея — всё это мелодраматические эффекты. Тем не менее, повесть г. Гребенки была одною из лучших повестей прошлого года. «Из записок неизвестного» — очерк, исполненный легкого юмора и приятный в чтении. «Вакх Сидоров Чайкин» — одна из лучших повестей казака Луганского, исполненная интереса и верно схваченных черт русского быта. Замечательна по ловкому и приятному рассказу его же «Жизнь человека»; но «Хмель, сон и явь» имеет достоинство психологического портрета русского человека, мастерски схваченного с натуры. Эта повесть имела бы больший интерес и была бы очень полезна и для читателей низшего разряда: почему ее приятно было бы увидеть перепечатанною в «Сельском чтении». «Райна, королева болгарская» — не повесть, а фантасмагория, подобно всем произведениям г. Вельтмана. Действующие лица говорят в ней двумя манерами: то языком совершенно понятным для нас, но отличающимся колоритом древне-болгарским, то языком романов нашего времени. Один из главных героев фантасмагории — русский князь Святослав, которого г. Вельтман рисует нам так обстоятельно, как будто бы сам жил в его время и всё видел своими глазами. Удивительнее всего в этой повести, что местами она не лишена интереса... «Чёрный таракан», рассказ не без юмора и не без занимательности. Нам нужды нет знать, тот ли это г. Зотов написал ее, который пишет такие ужасные драмы, стихотворения, «Театралов», «Побрякушки» и пр., или совсем другой г. Зотов: мы знаем только, что его «Чёрный таракан» — очень недурная вещь.

Из драматических произведений, напечатанных в журналах вместо повестей, замечателен, как мастерской эскиз, но не больше, драматический очерк г. Т. Л. (автора «Параши») «Неосторожность». В «Библиотеке для чтения» были помещены: «Монумент», исторический анекдот, в трех картинах, в стихах и в прозе, г. Кукольника (несмотря на натянутость пафоса, вещь не без достоинства); «Ломоносов, или Жизнь и Поэзия», г. Полевого, «Проект», его же, «Братья», драма в пяти действиях, г. Каменского.

Вот и все наши беллетристические сокровища за прошлый год. Нисколько неудивительно, что от этой пищи наши журналы не стали здоровее... Говоря о переводных пьесах, мы будем упоминать только

о более замечательных, а о посредственных или обыкновенных умолчим вовсе. В «Отеч. записках» были помещены: «Андрэ», роман Жоржа Занда, одно из лучших произведений этого автора, даже по сознанию самых врагов его. «Эмè Вер», роман какого-то француза, очень ловко прикидывающегося Вальтером Скоттом, доказывает ту истину, что когда гений проложит новую дорогу в искусстве, то и обыкновенные таланты могут ходить по ней с успехом. Впрочем, у автора «Эмè Вера» много дарования; роман его исполнен интереса; многие характеры, и особенно пастора-фанатика Барбантана, братьев Рено и Гаспара, матери их, г-жи Моннор, обрисованы мастерски; многие сцены исполнены необыкновенного драматизма. «Солидный человек», роман Шарля Бернара, отличается обыкновенными достоинствами всех сочинений этого даровитого писателя. Это — мастерская картина современного французского общества. Не по изложению, а по содержанию, заслуживает упоминовения «Жена золотых дел мастера», повесть Шарля Ребо; писатель с бо́льшим талантом мог бы чудесным образом воспользоваться подобным сюжетом. — В «Библиотеке для чтения» лучшие переводные повести — «Лавка древностей», роман Диккенса. «Лавка древностей» слабее других романов Диккенса: в ней он повторяет самого себя, и лица этого романа, равно как и его пружины, уже не поражают новостию. «Умницы» — переделка из романа мистрисс Троллоп, интересна как картина, хотя уже не новая, но всегда верная, нравов современного английского общества. «Последний из баронов», роман Бульвера, довольно занимателен, как историческая картина положения ученого в варварские средние века. — В «Современнике», в продолжение всего прошлого года тянулся начатый еще в 1842 году роман шведской писательницы Фредерики Бремер «Семейство, или домашние радости и огорчения». Он вышел теперь весь отдельно, и потому мы изложили наше мнение о нем в Библиографической хронике этой же книжки «Отеч. записок»[176].—В «Репертуаре» были помещены вполне «Парижские тайны» Эжена Сю. Роман этот наделал много шума во всей Европе, и у нас также, и, несмотря на все его недостатки, принадлежит к замечательным явлениям современной литературы. Он порожден романами Диккенса и, далеко уступая им в достоинстве, возбудил такой энтузиазм, которого не производил ни один роман даровитого английского романиста: таково уменье французских писателей действовать всегда на массу! Так как с «Парижскими тайнами» только теперь ознакомились многие из русских читателей и так как толки о них еще не прекратились ни в публике, ни в журналах, — то, может быть, мы еще и поговорим об этом романе подробнее в отделе Критики[177]. В «Репертуаре» же переведен рассказ Жоржа Занда «Мупи Робэн», весьма замечательный не по сюжету, а по мысли и ее изложению. В «Отеч. записках» и «Репертуаре» помещено по отрывку из гётева «Вильгельма Мейстера». Отрывок в «Отеч. записках» представляет нечто целое, как то показывает его название: «Марианна». О достоинстве перевода нечего говорить: довольно сказать, что он принадлежит г. Струговщикову. В «Библиотеке для чтения» помещен

перевод с испанского, сделанный г. Тимковским, прелестной комедии Лопе де Веги: «Собака на сене». В «Репертуаре и Пантеоне» помещен перевод прозою драмы Шекспира «Троил и Крессида».

Из замечательных статей учено-беллетристических в прошлогодних журналах следующие: в «Отеч. записках»: *Дневник камер-юнкера Берхгольца* — живая картина русских нравов времен Петра Великого, писанная очевидцем; *Гёте и графиня Штольберг* (эта же статья помещена и в «Репертуаре»); *Философия анатомии*, превосходно составленная г. Галаховым статья, представляющая современный взгляд на одно из величайших человеческих знаний; *Пуло-Пенанг, Сингапур и Манила* (из записок русского морского офицера во время путешествия вокруг света в 1840 году), А. И. Бутакова; *Нижний-Новгород и нижегородцы в смутное время*, П. И. Мельникова; *Рубини и итальянская музыка*, —на, *Двор королей английских*; *Книгопечатание*; *Иосиф II, император германский*, три статьи А. И. Ис—ра[178]— *Индианизм в науке*; его же — *Буддизм в науке* и его же статья *По поводу одной драмы*. К числу учено-беллетристических же статей можно отнести и напечатанную в отделе *Сельского хозяйства* «Отеч. записок» — *Табачная промышленность в России*, А. В., потому что автор умел придать этой статье общий интерес и изложить ее с замечательною степенью литературного изящества. — В отделе Наук и художеств «Библиотеки для чтения» особенно замечательны статьи: *Плен англичан в Афганистане, Записки о Северной Америке* Диккенса и *Томас Бекет*. — «Современник» тоже не имеет недостатка в ученых статьях, особенно касающихся до Скандинавии; но лучшая ученая статья «Современника», равно как и одна из лучших учено-беллетристических статей во всей прошлогодней журналистике, это — *Исторический очерк М. С. Куторги*: «Людовик XIV». В «Москвитянине»: *О законах благоустройства и благочиния, или что такое полиция? Смерть Карла XII*, статья очень хорошо составленная г. Головачевым из *Истории Карла XII*, изданной Лундбладом и Гальмерна.

По части критики в «Отеч. записках» прошлого года были следующие статьи: *Русская литература в 1842 году, О сочинениях Державина, О Мертвых душах* Гоголя (Голос из провинции), *Об истории Малороссии* г. Маркевича; четыре статьи: *О Жуковском, Батюшкове и Пушкине*, и *О сочинениях Зенеиды Р—вой*. Сверх того, в «Отеч. записках» постоянно помещались подробные отчеты о французской, английской и немецкой литературах. В «Москвитянине» замечательна критическая статья *О путевых письмах из Германии, Франции и Италии* г. Греча.

Теперь нам следовало бы говорить о духе и направлении русских журналов за прошлый год; но мы уже говорили об этом не раз; а как это дело остается всё в том же виде, то лучше уж больше не говорить. Наше дело было указывать на дух, направление и замечательные поступки того или другого журнала. Мы исполняли это в продолжение пяти лет, и исполняли усердно, может быть, усерднее, нежели сколько нужно было. Теперь нет надобности в этом: журна

лее нового нет; а в старых — всё по-старому — и говорить о них значило бы повторять сказанное несколько раз. Всякое повторение скучно, а тем более повторения истин, сделавшихся теперь, благодаря «Отеч. запискам», убеждением большей части образованных читателей. Пусть всякий идет своею дорогою. Наша публика разнообразна до бесконечности, и каждый из составляющих ее слоев найдет, что ему нужно. Пусть все читают, кому что нравится, лишь бы читали. Скажем несколько слов в общих чертах. В «Библиотеке для чтения» лучшим отделом попрежнему была *Смесь*, а самыми бедными, сухими и тощими отделы *Критики* и *Литературной летописи*. В *Смеси* «Отеч. записок», между переводными, много было и оригинальных, более или менее замечательных статей, каковы: *Поездка в Кяхту*, Д. Мина (две статьи), *Два письма из Пекина*, В. Горского, *Заметки и анекдоты о южно-африканском льве*, г. А. Бутакова, *Сцены из жизни бурят*, А. Мордвинова, *Поездка на Алтай*, г. Мейера, *Итальянская опера в Петербурге (Рубини, Виардо-Гарсия, Тамбурини, Ассандри, Пазини и Тадини)*, *Ответ г. Шевыреву на разбор его «Русской хрестоматии» г. Галахова*, *Москвитянин о Копернике и Записки Ведрина*[179]; прекрасный рассказ г. Н. Ковалевского: *Переселение Ивана Ивановича из Гадячского уезда в Миргородский*; юмористический очерк: *Бал у писарей, или дежурство в новый год*; из переводных особенно интересны: *Семейная жизнь в Соединенных Штатах*; *Шутти, или сожигание вдов в Индии*; *Патер Мэтью* и проч. — «Современник» с прошлого года выходит ежемесячно, что еще более должно было придать ему интереса. — К числу прошлогодних литературных новостей принадлежит восстановление «Репертуара и Пантеона»: это издание в прошлом году значительно поправилось, так что представляет теперь собою очень занимательный и пестрый сборник разных статей по части театра, повестей, биографических очерков жизни художников и проч. Если печатаемые им драматические произведения, даваемые на русской сцене, по большей части плохи, — это не его вина: он обещался быть, между прочим, и *зеркалом русской сцены*, а по русской пословице: «нечего на зеркало пенять, если лицо криво». Зато в нем есть хорошие переводные пьесы и пьески, которые не были даны на русской сцене, и целиком помещены «Парижские тайны» Эжена Сю.

Из этого обозрения читатели могут видеть *фактическое* доказательство, что толстота наших журналов отнюдь не причина крайнего убожества современной русской литературы. Да и что за дело, как появилось хорошее литературное произведение — отдельною книгою или в журнале? Дело в том, чтоб как можно больше появлялось таких произведений. Что касается до журналов — несмотря на их толстоту, наша журналистика бедна, и надо желать, чтоб журналов было больше. Даже в том, что они поглощают в себя всё лучшее и замечательнейшее, появляющееся в литературе, есть явная польза: благодаря этому обстоятельству, всякое хорошее литературное произведение прочитывается не десятками, не сотнями, а целыми тысячами читателей. Конечно, такое произведение, как «Мертвые души»

Гоголя, не имеет нужды в посредстве журналов для приобретения себе многочисленных читателей; но ведь то — «Мертвые души», одно из таких произведений, которые составляют исключение из общего правила и бывают редким явлением во всякой литературе. Обыкновенно у нас замечательный успех всякой книги состоит в расходе пяти или, много, семи сот экземпляров; будучи же помещаемы в журналах (разумеется, не во всех, а в каких-нибудь двух, не больше), они находят себе тысячи читателей. Итак, вместо пустых и неосновательных нападок на журналы, лучше пожелать увеличения их числа и бóльшего их распространения в публике. Следующие стихи, написанные князем Вяземским назад тому лет пятнадцать, и теперь еще новые истиною своего содержания, очень идут к вопросу, о котором мы говорим, — почему мы и заключаем ими нашу статью:

Дай бог нам более журналов:
Плодят читателей они.
Где есть поветрие на чтенье,
В чести там грамота, перо;
Где грамота — там просвещенье,
Где просвещенье — там добро.

ПАРИЖСКИЕ ТАЙНЫ

РОМАН *ЕЖЕНЯ СЮ.* ПЕРЕВЕЛ *В. СТРОЕВ.* САНКТПЕТЕРБУРГ. 1844. ДВА ТОМА. ВОСЕМЬ ЧАСТЕЙ.

История европейских литератур, особенно в последнее время, представляет много примеров блистательного успеха, каким увенчевались некоторые писатели или некоторые сочинения. Кому не памятно то время, когда, напр., вся Англия нарасхват разбирала поэмы Байрона и романы Вальтера Скотта, так что издание нового творения каждого из этих писателей расходилось в несколько дней в числе не одной тысячи экземпляров. Подобный успех очень понятен: кроме того, что Байрон и Вальтер Скотт были великие поэты, они проложили еще совершенно новые пути в искусстве, создали новые роды его, дали ему новое содержание; каждый из них был Коломбом в сфере искусства, и изумленная Европа на всех парусах мчалась в новооткрытые ими материки мира творчества, богатые и чудные не менее Америки. Итак, в этом не было ничего удивительного. Не удивительно также и то, что подобным успехом, хотя и мгновенным, пользовались таланты обыкновенные: у толпы должны быть свои гении, как у человечества есть свои. Так, во Франции, в последнее время реставрации, выступила, под знаменем романтизма, на сцену литературы целая фаланга писателей средней величины, в которых толпа увидела своих гениев. Их читала и им удивлялась вся Франция, а за нею, как водится, и вся Европа. Роман Гюго «Notre Dame de Paris» * имел успех, каким бы должны пользоваться только величайшие произведения величайших гениев, приходящих в мир с живым глаголом обновления и возрождения. Но вот едва прошло каких-нибудь четырнадцать лет — и на этот роман уже все смотрят, как на tour de force ** таланта замечательного, но чисто внешнего и эффектного, как на плод фантазии сильной и пламенной, но не дружной с творческим разумом, как на произведение ярко-блестящее, но натянутое, всё составленное из преувеличений, всё наполненное не картинами действительности, но картинами исключений, уродливое

* «Собор парижской богоматери». *Ред.*
** усилие. *Ред.*

без величия, огромное без стройности и гармонии, болезненное и нелепое. Многие теперь о нем даже совсем никак не думают, и никто не хлопочет извлечь его из Леты, на глубоком дне которой покоится оно сном сладким и непробудным. И такая участь постигла лучшее создание Виктора Гюго, ci-devant * мирового гения: стало быть, о судьбе всех других, и особенно последних его произведений, нечего и говорить. Вся слава этого писателя, недавно столь громадная и всемирная, теперь легко может уместиться в ореховой скорлупе[180]. Давно ли повести Бальзака, эти картины салонного быта, с их тридцатилетними женщинами, были причиною общего восторга, предметом всех разговоров? давно ли ими щеголяли наши русские журналы? Три раза весь читающий мир жадно читал или, лучше сказать, пожирал историю «Одного из тринадцати», думая видеть в ней «Илиаду» новейшей общественности. А теперь у кого станет отваги и терпения, чтоб вновь перечитать эти три длинные сказки? Мы не хотим этим сказать, чтоб теперь ничего хорошего нельзя было найти в сочинениях Бальзака, или чтоб это был человек бездарный: напротив, и теперь в его повестях можно найти много красот, но временных и относительных; у него был талант и даже замечательный, но талант для известного времени. Время это прошло, и талант забыт, — и теперь той же самой толпе, которая от него с ума сходила, ни мало нет нужды, не только существует ли он ныне, но и был ли когда-нибудь[181].

При всем том, едва ли какая-нибудь эпоха какой-нибудь литературы представляет пример успеха сколько-нибудь подобного тому, каким увенчались в наши дни пресловутые «Les Mystères de Paris»**. Мы не будем говорить о том, что этот роман, или, лучше сказать, эта *европейская шехеразада*, являвшаяся клочками в фёльетоне ежедневной газеты, занимала публику Парижа, следовательно, и публику всего мира, где получаются французские газеты (а где же они не получаются?), — ни того, что, по выходе этого романа отдельным изданием, он в короткое время был расхватан, прочитан, перечитан, зачитан, растрепан и затерт на всех концах земли, где только говорят на французском языке (а где не говорят на нем?), переведен на все европейские языки, возбудил множество толков, еще более нелитературных, нежели сколько литературных, и породил великое желание подражать ему, — ни того, что в Париже готовится новое великолепное издание его с картинками работы лучших рисовальщиков. Всё это, в наше время, еще не мерка истинного, действительного успеха. В наше время объем гения, таланта, учености, красоты, добродетели, а следовательно, и успеха, который в наш век считается выше гения, таланта, учености, красоты и добродетели, — этот объем легко измеряется одною мерою, которая условливает собою и заключает в себе все другие: это — ДЕНЬГИ. В наше время тот не гений, не знание, не красота и не добродетель, кто не нажился и не разбогател. В прежние добродушные и невежественные времена гений

* бывшего. *Ред.*

** «Парижские тайны». *Ред.*

оканчивал свое печальное поприще или не [illegible] в больнице, если не в доме [illegible]; ученость [illegible]; добродетель делила одну участь с гением, а красота считалась опасным даром природы. Теперь не то: теперь все эти [illegible] иногда трудно начинают свое поприще, зато хорошо оканчивают его: сухие, тоненькие, бледные смолоду, они, в лета опытной возмужалости, толстые, жирные, краснощекие, гордо и беспечно покоятся на мешках с золотом. Сначала они бывают и мизантропами, и байронистами, а потом делаются меценатами, довольными собою и миром. Жюль Жанен начал свое поприще «Мертвым ослом и гильйотинированною женщиною», а оканчивает его продажными фельетонами в «Journal des Debats», в котором основал себе доходную лавку похвал и браней, продающихся с молотка. Эжен Сю, в начале своего поприща, смотрел на жизнь и человечество сквозь очки черного цвета и старался выказываться принадлежащим к сатанинской школе литературы: тогда он был не богат. Теперь он принялся за мораль, потому что разбогател... Кроме большой суммы, полученной за «Парижские тайны», новый журналист, желающий поднять свой журнал, предлагает автору «Парижских тайн» *сто тысяч франков* за его новый роман, который еще не написан... Вот это успех! И кто хочет превзойти Эжена Сю в гениальности, тот должен написать роман, за который журналист дал бы *двести тысяч франков*: тогда всякий, даже не умеющий читать, но умеющий считать, поймет, что новый романист ровно *вдвое* гениальнее Эжена Сю... Эстетическая критика, как видите, очень простая: всякий русский подрядчик с бородкою и счетами в руках может быть величайшим критиком нашего времени...

Кажется, вопрос о «Парижских тайнах» решился бы этим и коротко и удовлетворительно; но, верные нашим убеждениям, которые для всех, обладающих значительным капиталом нравственности людей, могут почесться предубеждениями, — мы хотим взглянуть на «Парижские тайны» с другой точки и померять их другим аршином, кроме их успеха, т. е., кроме заплаченных за них денег. Это мы считаем даже нашею обязанностью, потому что «Парижские тайны» имели большой успех и в России, как и везде. Благодаря хорошему, хотя и неполному, переводу г. Строева, с этим романом теперь может познакомиться и та часть русской публики, которая не может читать иностранные произведения в оригинале. О «Парижских тайнах» говорят и толкуют у нас и в провинции, а некоторые столичные журналы отпускают прегромкие фразы о гениальности Эжена Сю и бессмертии его «Парижских тайн», оставляя, впрочем, для своей публики непроницаемою тайною причины такой гениальности и такого бессмертия. В свое время мы уже сказали наше мнение, и в отделе «Иностранной словесности» представили мнение одного из лучших современных критиков во Франции о «Парижских тайнах». Этого было бы и довольно; но могли ли мы тогда думать, чтоб «Парижские тайны» до такой степени могли заинтересовать русскую публику? Говорить же о предметах общего интереса — дело журнала. Итак, будем еще говорить о «Парижских тайнах».

Основная мысль этого романа истинна и благородна. Автор хотел представить развратному, эгоистическому, обоготворившему златого тельца обществу зрелище страданий несчастных, осужденных на невежество и нищету, а невежеством и нищетою — на порок и преступления. Не знаем, заставила ли эта картина, которую автор нарисовал как умел, заставила ли она содрогнуться это общество среди его торговых и промышленных оргий; но знаем, что она раздражила это общество, — и оно обвинило автора — в *безнравственности!* В наше время слова «нравственность» и «безнравственность» сделались очень гибкими, и их теперь легко прилагать по произволу к чему вам угодно. Посмотрите, например, на этого господина, который с таким достоинством носит свое толстое чрево, поглотившее в себя столько слез и крови беззащитной невинности — этого господина, на лице которого выражается такое довольство самим собою, что вы не можете не убедиться с первого взгляда в полноте его глубоких сундуков, схоронивших в себе и безвозмездный труд бедняка, и законное наследство сироты. Он, этот господин с головою осла на туловище быка, чаще всего и с особенным удовольствием говорит о *нравственности* и с особенною строгостию судит молодежь за ее *безнравственность*, состоящую в неуважении к заслуженным (т. е. разбогатевшим) людям, и за ее вольнодумство, заключающееся в том, что она не хочет верить словам, не подтвержденным делами. Таких примеров можно найти тысячи, и нимало не удивительно, что в наше время являются люди, которые Сократа называют надувалою, мошенником и опасным для нравственности юношества безумцем[182]. К особенной черте характера нашего времени принадлежит то, что за всякую правду, за всякое благородное движение, за всякий честный поступок, непосредственно и фактически объясняющий значение нравственности и неумышленно обличающий развратных моралистов, вас сейчас назовут безнравственным. Этим ужасным словом встречен был в Париже и роман Эжена Сю: значит, автор достиг своей цели, — письмо его дошло по адресу... «Парижские тайны» даже подали повод к административным прениям в Палате депутатов: таков был успех этого романа...

Чтоб для большинства русской публики сделать понятное чрезвычайный успех «Парижских тайн», надо объяснить местные и исторические причины такого успеха. Причины эти принадлежат теперь истории; о них перестала говорить политика: следовательно, они сделались уже предметом *исторической критики*. Королевскими повелениями в 1830 году была изменена французская хартия[183]; рабочий класс в Париже был искусно приведен в волнение партиею среднего сословия (bourgeoisie). Между народом и королевскими войсками завязалась борьба. В слепом и безумном самоотвержении народ не щадил себя, сражаясь за нарушение прав, которые нисколько не делали его счастливее и, следовательно, так же мало касались его, как и вопрос о здоровье китайского богдыхана. Сражаясь отдельными массами, из-за баррикад, без общего плана, без знамени, без предводителей, едва зная против кого, и совсем не зная за *кого* и за *что*,

народ тщетно посылал к представителям нации, недавно заседавшим в абонированной камере: этим представителям было не до того; они чуть не прятались по погребам, бледные, трепещущие. Когда дело было кончено ревностию слепого народа, представители повыползли из своих нор и по трупам ловко дошли до власти, оттерли от нее всех честных людей и, загребя жар чужими руками, преблагополучно стали греться около него, рассуждая о нравственности. А народ, который в безумной ревности лил свою кровь за слово, за пустой звук, которого значения сам не понимал, что́ же выиграл себе этот народ?—Увы! тотчас же после июльских происшествий этот бедный народ с ужасом увидел, что его положение не только не улучшилось, но значительно ухудшилось против прежнего. А между тем, вся эта историческая комедия была разыграна во имя народа и для блага народа! Аристократия пала окончательно; мещанство твердою ногою стало на ее место, наследовав ее преимущества, но не наследовав ее образованности, изящных форм ее жизни, ее кровного презрения, высокомерного великодушия и тщеславной щедрости к народу. Французский пролетарий перед законом равен с самым богатым собственником (propriétaire) и капиталистом; тот и другой судится одинаким судом и, по вине, наказывается одинаким наказанием; но беда в том, что от этого равенства пролетарию ничуть не легче. Вечный работник собственника и капиталиста, пролетарий весь в его руках, весь его раб, ибо тот дает ему работу и произвольно назначает за нее плату. Этой платы бедному рабочему не всегда станет на дневную пищу и на лохмотья для него самого и для его семейства; а богатый собственник, с этой платы, берет 99 процентов на сто... Хорошо равенство! И будто легче умирать зимою, в холодном подвале, или на холодном чердаке, с женою, с детьми, дрожащими от стужи, не евшими уже три дня, будто легче так умирать с хартиею, за которую пролито столько крови, нежели без хартии, но и без жертв, которых она требует?.. Собственник, как всякий выскочка, смотрит на работника в блузе и деревянных башмаках, как плантатор на негра. Правда, он не может его насильно заставить на себя работать; но он может не дать ему работы и заставить его умереть с голода. Мещане-собственники — люди прозаически-положительные. Их любимое правило: *всякий у себя и для себя.* Они хотят быть правы по закону гражданскому и не хотят слышать о законах человечества и нравственности. Они честно платят работнику ими же назначенную плату, и если этой платы недостаточно для спасения его с семейством от голодной смерти, и он, с отчаяния, сделается вором или убийцею, — их совесть спокойна — ведь они по закону правы! Аристократия так не рассуждает: она великодушна даже по тщеславию, по принятому обычаю. По тому же самому она всегда любила ум, талант, науку и искусство и гордилась тем, что покровительствовала им. Мещанство современной Франции подражает аристократии только в роскоши и тщеславии, которые у него проявляются грубо и пошло, как у мольерова *мещанина во дворянстве* (bourgeois-gentilhomme). И вот за кого народ жертвовал своею жизнию! По французской хартии, избирате-

лем и кандидатом может быть только собственник, который с своей недвижимости платит подати не менее четырехсот франков в год. Следовательно, вся власть, все влияние на государство сосредоточены в руках владельцев, которые ни единою каплею крови не пожертвовали за хартию, а народ остался совершенно отчужден от прав хартии, за которую страдал. У нас, в России, где выражение — «умереть с голода» употребляется как гипербола, потому что в России не только трудолюбивому бедняку, но и отъявленному лентяю нищему нет решительно никакой возможности умереть с голода, — у нас в России не все поверят без труда, что в Англии и во Франции голодная смерть для бедных самое возможное и нисколько не необыкновенное дело. Несколько недель, два-три месяца болезни или недостатка в работе, — и бедный пролетарий должен умереть с семейством, если не прибегнет к преступлению, которое должно повести его на гильйотину. Вот почему мы и распространились об этом предмете, так тесно связанном с содержанием «Парижских тайн». Бедствия народа в Париже выше всякой меры, превосходят самые смелые выдумки фантазии.

Но искры добра еще не погасли во Франции — они только под пеплом и ждут благоприятного ветра, который превратил бы их в яркое и чистое пламя. Народ — дитя; но это дитя растет и обещает сделаться мужем, полным силы и разума. Горе научило его уму-разуму и показало ему конституционную мишуру в ее истинном виде. Он уже не верит говорунам и фабрикантам законов и не станет больше проливать своей крови за слова, которых значение для него темно, и за людей, которые любят его только тогда, когда им нужно загрести жар чужими руками, чтоб воспользоваться некупленным теплом. В народе уже быстро развивается образование, и он уже имеет своих поэтов, которые указывают ему его будущее, деля его страдания и не отделяясь от него ни одеждою, ни образом жизни. Он еще слаб, но он один хранит в себе огонь национальной жизни и свежий энтузиазм убеждения, погасший в слоях «образованного» общества. Но и теперь еще у него есть истинные друзья: это люди, которые слили с его судьбою свои обеты и надежды, и которые добровольно отреклись от всякого участия на рынке власти и денег. Многие из них, пользуясь европейскою известностию, как люди ученые и литераторы, имея все средства стоять на первом плане конституционного рынка, живут и трудятся в добровольной и честной бедности. Их добросовестный и энергический голос страшен продавцам, покупщикам и акционерам администрации, — и этот голос, возвышаясь за бедный, обманутый народ, раздается в ушах административных антрепренёров, как звук трубы судной. Стоны народа, передаваемые этим голосом во всеуслышание, будят общественное мнение и потому тревожат спекулянтов власти. С этими честными голосами раздаются другие, более многочисленные, которые в заступничестве за народ видят верную спекуляцию на власть, надежное средство к низвержению министерства и занятию его места. Таким образом, народ сделался во Франции вопросом общественным, поли-

тическим и административным. Понятно, что в такое время не может не иметь успеха литературное произведение, героем которого является народ. И надо удивляться, как дух спекуляции, обладающий французскою литературою, не догадался ранее схватиться за этот неисчерпаемый источник верного дохода!..

Эжен Сю был этим счастливцем, которому первому вошло в голову сделать выгодную литературную спекуляцию на имя народа. Эжен Сю не принадлежит к числу тех немногих литераторов французских, которые, махнув рукою на мерзость запустения общественной нравственности, добровольно отказались от настоящего и обрекли себя бескорыстному служению будущего, которого, вероятно, им не дождаться, но которого приближению они же содействовали. Нет, Эжен Сю — человек положительный, вполне сочувствующий материальному духу современной Франции. Правда, некогда он хотел играть роль Байрона и кривлялся в сатанинских романах, в роде «Атар-Гюля», «Хитано», «Крао»; но это оттого, что тогда книгопродавцы и журналисты еще не бегали за ним с мешками золота в руках. Сверх того, мода на поддельный байронизм уже прошла, да и лета Эжена Сю давно уже должны были сделать его благоразумным и заставить сойти с ходуль. Он всегда был добрым малым и только прикидывался демоном средней руки; а теперь он — добрый малый вполне, без всяких претензий, почтенный мещанин в полном смысле слова, филистер конституционно-мещанской гражданственности, и если б мог попасть в депутаты, был бы именно таким депутатом, каких нужно теперь хартии. Изображая французский народ в своем романе, Эжен Сю смотрит на него как истинный мещанин (bourgeois), смотрит на него очень просто — как на голодную, оборванную чернь, невежеством и нищетою осужденную на преступления. Он не знает ни истинных пороков, ни истинных добродетелей народа, не подозревает, что у него есть будущее, которого уже нет у торжествующей преобладающей партии, потому что в народе есть вера, есть энтузиазм, есть сила нравственности. Эжен Сю сочувствует бедствиям народа: зачем отнимать у него благородную способность сострадания, — тем более, что она обещала ему такие верные барыши? но *ка̀к* сочувствует — это другой вопрос. Он желал бы, чтоб народ не бедствовал и, перестав быть голодною, оборванною и частью поневоле преступною чернью, сделался сытою, опрятною и прилично себя ведущею чернью, а мещане, теперешние фабриканты законов во Франции, оставались бы попрежнему господами Франции, образованнейшим сословием спекулянтов. Эжен Сю показывает в своем романе, ка̀к иногда сами законы французские бессознательно покровительствуют разврату и преступлению. И, надо сказать, он показывает это очень ловко и убедительно; но он не подозревает того, что зло скрывается не в каких-нибудь отдельных законах, а в целой системе французского законодательства, во всем устройстве общества. Чтоб показать, ка̀к Эжен Сю обнаруживает невольное покровительство некоторых французских законов и самого судебного порядка пороку и преступлению, выписываем из романа небольшой отрывок. Сцена

в тюрьме; один из преступников говорит с своею сестрою, которая пришла навестить его:

— Ну, сестрица Анна, не ребячься, сказал он: мы не видались шестнадцать лет; если ты будешь закрывать лицо платком, так мы не узнаем друг друга...

— Брат! бедный брат! Как ты опять попал в тюрьму?

— Что ж делать?.. Когда меня выпустили из галер, я везде просил работы, никто не захотел принять меня... Я умел только делать фокусы, что вовсе не нужно в маленьком городке, куда меня сослали на житье... Я пробираюсь в Париж; на дороге мне захотелось есть... и украл...

— Молчи!.. сказала Анна, опасаясь, что сторож услышит опасное признание ее брата.

— Не беспокойся! Я был пойман с поличным и во всем признался; всё кончено...

— Боже мой! ты говоришь это так хладнокровно...

— Если буду говорить горячекровно, что выиграю?.. Адвокат сказал мне, что меня пошлют лет на двадцать на галеры...

— Да ты там умрешь, ты такой слабый!..

— Ничего! Мне хочется посмотреть море! Притом же, по слабости моей, меня употребят на какую-нибудь легкую работу... Я буду рассказывать сказки и заставлю начальников любить меня, а товарищей — уважать меня... — Ба! да ты и сама, судя по твоему платью, ездишь не в карете... А что твои дети, муж?

— О! не говори мне о нем... Вот уж три года, как он бросил меня с детьми, обобрал всё имение и продал...

— Бедная сестра! как же ты жила с тремя детьми?

— Я работала у бахромщика; соседки стерегли моих детей; я начинала богатеть, добрые благодетели наградили меня милостями; старшая дочь помогала мне... У меня уж было спрятано тридцать пять франков, как вдруг муж возвратился... Он отнял у меня деньги, поселился у нас, не работал, напивался всякий день и бил меня, когда я жаловалась.

— Подлец!

— Этого мало: он привел с собою свою приятельницу, и ее надобно было терпеть!.. Мало-по-малу он начал продавать наши мебели... Предвидя разорение, я пошла к адвокату посоветоваться и спросить, как остановить мужа...

— Да ты просто бы выгнала его!

— Хорошо, да я не имела права!.. Адвокат сказал мне, что муж может располагать имуществом жены и ничего не делать; что это несчастие, которому следует покориться; что присутствие его приятельницы дает мне право требовать развода и раздела... но что на развод надобно четыреста или пятьсот франков... а я в год столько не наживу!.. Где занять столько денег?

— Да, прервал Пик-Винегр с негодованием: французское правосудие слишком дорого для бедняков. Вот, ты моришь себя трудами для воспитания детей, а муж тебя бьет и грабит; ты просишь защиты у закона, а подьячие тебе отвечают: вы правы, муж ваш подлец, вас избавят от него, только пожалуйте пятьсот франков!..

. . . .

— Послушай, продолжал Пик-Винегр, обращаясь к сестре: зачем же ты не прятала деньги от мужа?

— Я прятала, да он так меня бил, что я была принуждена уступить ему... не из боли, а потому что я говорила себе: если он изобьет меня так, что мне нельзя будет работать, если переломит мне руку, кто станет ходить за моими детьми, кормить их?.. Если меня отвезут в больницу, они в это время умрут с голоду!.. Вот почему я отдавала деньги мужу, только бы уцелеть и работать.

— Бедная женщина!..

— А однако ж я никогда никому не делала зла; я хотела только работать, угождать мужу и ходить за детьми... Как быть!.. На свете есть счастливцы и несчастные, как есть добрые и злые!

— Да, и добрые-то удивительно как счастливы!.. Наконец, избавилась ли ты от мужа?

— Он ушел, продав мою кровать и колыбели моих детей!.. Один раз он сказал мне: «У тебя дочь красавица; глупо не пользоваться ее красотою!»

— А! продав мебель, он хотел продать и детей!

— Когда он это сказал, я вышла из себя, мои упреки заставили его покраснеть... Он прибил меня, ушел, и с тех пор я больше не видала его... Теперь я спокойна!.. Одно мучит меня: я не могу помочь тебе, братец... однако я постараюсь...

— Ба! ты думаешь, что я соглашусь принять твою помощь? Напротив, я буду собирать деньги с заключенных за мои сказки; а если они не дадут, так ничего не услышат... А ты, между тем, работай, трудись: когда ты опять накопишь что-нибудь, муж прийдет ограбить тебя снова... *да, пожалуй, продаст и дочь*, как продал кровати...

— О! нет! он скорее убьет меня!

— Тебя-то он не убьет, *а ее продаст*... Ведь адвокат сказал, что муж твой — хозяин в доме, пока вас не разделят, а на раздел надобно пятьсот франков!.. У тебя нет пятисот франков, так отдавай мужу всё... *и дочь! Он поведет ее куда захочет*...

— Боже мой! Если такая низость возможна, где же правосудие?

— Французское правосудие, как говядина... слишком дорого для бедных! закричал Пик-Винегр с громким хохотом. Если нужно послать в тюрьму или на галеры, так это делается даром!.. Если нужно отрезать голову... это тоже даром... Но если нужно оградить честную женщину от мужа-грабителя, который хочет и может продать дочь, так правосудие стоит пятьсот франков!.. Ну! бедная Анна, обойдись без него!

— О! твои слова поселяют смерть в душе моей!..

— Да и у меня смерть в душе, как я подумаю о твоей участи... об участи твоего семейства... я вижу, что не могу помочь тебе... я всегда смеюсь... но у меня два смеха, смех веселый и смех печальный... У меня нет ни духу, ни силы быть злым, сердитым или мстительным... Я всегда рассказываю истории, в которых злодеи получают достойное наказание... У меня есть одна повесть: *Грингале и Резака*, которую я расскажу сегодня вечером, и напишу для твоих детей; это их позабавит...» (*Часть 7, стр.* 65—67).

А вот и еще рассказ той же самой Анны, которую читатель встречает уже в больнице и от которой он узнает конец ее истории с мужем и дочерью:

«Мой муж был добрый ремесленник; потом расстроился... бросил меня с детьми, продав всё, что у нас было. Я работала, добрые люди помогали мне; я поправлялась, как вдруг явился муж мой с какой-то женщиной и отнял у меня последнее.

— И вы не могли остановить его?

— Надобно было разводиться по закону, а французский закон слишком дорог для бедных людей!.. Вот что случилось: назад тому три дня, я сидела с детьми и работала... входит муж. По лицу его я увидела, что он пьян... Я пришел за Катериной, говорил он. Я тотчас обняла дочь и отвечала ему: «Куда поведешь ее?» — Не твое дело: она моя дочь и должна идти за мной. Вся кровь бросилась мне в голову; я знаю, что та женщина, которая приходила к нам с моим мужем, давно подбивает его на черное дело...

— О! какое чудовище!..

— Не отдам дочери, кричала я Дюпору: я знаю, что вы хотите с ней сделать! — «Не упрямься или я убью тебя», отвечал он: губы его побледнели от гнева. Катерина с плачем бросилась ко мне на шею и кричала: я хочу остаться у маменьки!.. Дюпор взбесился, вырвал у меня дочь, ударил меня ногой в грудь, я упала... О! он верно не поступил бы так дурно со мною, если б был не пьян...

— Какой злодей!

— Он бил меня ногами... ругал меня... Дети бросились на колени, просить за меня... Тут он, как бешеный, сказал дочери: ступай за мною или я непременно убью мать! Кровь текла у меня горлом... я не могла двинуться, но всё еще кри-

чала Катрине: не уходи; лучше пусть убьет меня. — «Замолчишь ли ты?» вскричал Дюмор и ударил меня так, что я упала без памяти.

— Боже мой! боже мой!

— Когда я пришла в себя, мальчики мои плакали.

— А дочь ваша?

— Он увел ее, отвечала несчастная мать, рыдая. Он прибил и увел ее!

— И вы не пожаловались комиссару?

— Я об этом не подумала в первую минуту: я только могла плакать о Катрине... Скоро всё тело мое разболелось... я не могла ходить. Тут я вспомнила, что говорила брату: муж так прибьет меня, что мне придется итти в больницу, и тогда, что будет с моими детьми?..Вот я и в больнице: что ж будет с моими детьми?..

— Так во Франции нет правосудия для бедных людей?

— Оно слишком дорого!.. Соседи мои послали за комиссаром. Он пришел с письмоводителем... Мне не хотелось жаловаться на мужа, но мысль о дочери принудила меня... Я сказала только, что во время ссоры за дочь он *толкнул* меня... Это ничего, но я хочу, чтоб мне возвратили дочь... чтоб не развратили ее.

— Что же отвечал вам письмоводитель?

— Что муж мой имеет право увести дочь, потому что он не разведен со мною; что жаль будет, если моя дочь испортится от дурных советов, но это одни предположения, а нельзя основать жалобы на предположениях. Требуйте развода, сказал письмоводитель: побои, нанесенные вам мужем, его поведение с дурною женщиною, всё это послужит в вашу пользу, и вам отдадут дочь... а иначе он имеет право оставить ее у себя.— Требовать развода! а у меня нет денег, да еще я должна кормить детей... — Что ж мне делать, отвечал письмоводитель: так надобно... И потому, что *так надобно*, дочь моя месяца через три будет таскаться по улицам...» (*Часть* 8, *стр.* 52—54).

Этого отрывка достаточно, чтоб дать понятие об идее «Парижских тайн» даже и не читавшим этого романа, и потому больше выписывать не нужно. Автор водит читателя по тавернам и кабакам, где сбираются убийцы, воры, мошенники, распутные женщины, — по тюрьмам, где подозреваемые в преступлении посажены в одну комнату с уличенными во множестве преступлений, с бежавшими не один раз с галер, — в больницы, где, для пользы науки, бедная женщина должна рассказывать своему доктору, при множестве его учеников, симптомы своей болезни, а после этого, если в ней есть женский стыд, чувствовать усиление болезни, — в домы умалишенных, которые, по описанию автора, представляют глазам филантропа более утешительное зрелище, чем все другие общественные заведения, — по чердакам и по подвалам, где скрываются бедные семейства, круглый год бледные от голода и изнурения, а зимою дрожащие от стужи, потому что они не знают, что́ такое дрова. В этих чердаках и подвалах — жилищах нищеты и отчаяния — часто живут высокие добродетели, но еще чаще гнездится разврат и преступление. Но что говорить о тех несчастных, которые сами себя называют *детьми мостовой* и с малолетства служат предметом спекуляции для подобных им нищих? — Разврат и преступление, так сказать, ждут их на пороге жизни, чтоб схватить в свои когти и повлечь по всем мытарствам побой, голода, обид, презрения, угнетения, наказаний, тюрем, галер, воспитывая в них закоренелых злодеев. Всё это составляет содержание романа Эжена Сю. Мысль его — как из

этого достаточно видно — благородная и прекрасная; взглянем на исполнение.

С этой стороны «Парижские тайны» являются самым жалким и бездарным произведением. Завязка романа основана на лжи и призраке, какими погнушалась бы в наше время даже сколько-нибудь порядочная мелодрама. И эта ложь, эта призрачность в особенности бросаются в глаза даже самому невзыскательному читателю в герое и героине романа, т. е. в его светлости принце Родольфе герольштейнском и ее светлости, единородной дщери его, *Певунье*, воспитаннице *Сычихи* и нахлебнице *Яги-Бабы*. Оставив свои наследственные владения, в которых, видно, по их микроскопической мелкости, его светлости нечего было делать, Родольф живет в Париже, занимаясь таким делом, которое может прийти в голову разве только какому-нибудь подрядчику повестей в фельетоне журнала, но которое, слава богу, в наш прозаический век не прийдет в голову никому, тем менее принцу. Переодетый в блузу работника, Родольф шатается по кабакам и тавернам Сите и дерется там на кулачки с убийцами, ворами и мошенниками, защищая, как истинный дон-Кихот, слабых и невинных, наказывая порок и награждая добродетель. По словам автора, Родольф «отличался красотою, но не мужественною; его бледность, его полузакрытые черные глаза, ленивая походка, рассеянный взгляд, ироническая улыбка показывали человека, отжившего век (хотя ему было не более тридцати лет); казалось, он был расслаблен аристократическою невоздержанностию (хотя он легко одолевал страшных бойцов и силачей)». Мы бы никак не догадались о причине победоносности его светлости, если бы наперсник его, Мурф, в разговоре с ним же, не подсказал нам о нем следующих биографических подробностей: «Кребб научил вас боксировать, Лакур передал вам искусство бороться и драться на палках, знаменитый Бертран превратил вас в удивительного бойца на шпагах; вы убиваете ласточку на лету из пистолета; у вас стальные мускулы». Видите ли: всё, что нужно для искателя приключений, для дон-Кихота XIX века, для наполнения невозможными и небывалыми приключениями пошлого романа в роде шехеразады! Играя в приключения и в опасности, Родольф играет и в добродетель, и в высокие чувства, — и во всех родах этих игр он ужасный эффектёр. Освободив Певунью из-под опеки Яги-Бабы, он не сказывает ей этого, везет ее за город будто для прогулки, привозит на свою собственную мызу, и только там Певунья узнает, что она уже не зависит больше от Яги-Бабы и что для нее есть честное и прекрасное убежище, даже добродетельная мать, в особе г-жи Жорж. Всё это делается сюрпризом и с эффектами; всё это могло иметь преплохие следствия для бедной protegée, которой злая судьба велела быть предметом эффектного покровительства. Так и случилось: Певунью увезли злодеи, и если Сычиха не испортила ее прекрасного лица купоросною кислотой, так это потому, что для эффекта романа автору нужно было и в гроб положить свою героиню прекрасною. Для этого он придумал чудесное средство: злодею *Мастаку* послать страшный сон, пробудивший в нем раскаяние,

которое и побудило его помешать Сычихе изуродовать Певунью, хотя этого, по слепоте своей, он совсем не был в состоянии сделать. Между тем, Певунью поместили в тюрьму, потом выпустили, утопили в реке, спасли, вылечили, — и Родольф ничего этого не знает, за множеством дел. Всё это ужасно глупо и пошло, но всё еще далеко не конец глупостям и пошлостям романа. Родольфу нужно завладеть Мастаком; но он сам запутывается в своих сетях и должен погибнуть. Однако ж не бойтесь: роман только начинается, а Родольфу предстоит еще наделать много разных эффектов. И вот он ухитряется написать в кармане несколько строк и ловко выбросить бумажку за окно кареты: а верный Мурф ловко ее подхватывает. Всё это не помешало однако ж Родольфу полететь в погреб. Там он должен был захлебнуться смрадною водою, на его груди уже спасаются крысы, он уж задыхается, падает без чувств; но не трепещите, читатели, ведь это еще только первая часть романа — впереди целые семь частей, да еще с эпилогом; а куда они годятся, если Родольф не будет в них эффектировать? И вот почему *Резака* так счастливо, т. е. так натянуто, спасает его. Таким же чудом Мурф получает *не*-смертельную рану от руки Мастака, который во всяком другом случае не умеет поражать иначе, как на смерть. Суд над Мастаком и ослепление его возбудили негодование в некоторых гуманных французских критиках. И в самом деле, это было бы возмущающею душу картиною, если бы не было смешною мелодрамою, пошлым театральным эффектом. Посмотрите, ка̀к затейливы суд и эта казнь! Что ни черта — то мелодраматический фарс. Монолог Родольфа к Мастаку — пародия на любой монолог шиллерова Карла Моора. Кстати о черном докторе Давиде: как и в его истории выказывается донкихотство Родольфа! Плантатор так гнусно-бесчеловечно поступил с негром Давидом и креолкой Сесили, что всякий честный человек не мог не почесть себя в праве спасти их, имея к тому средства. Но Родольф эффектёр; он не любит делать добро просто; он задал себе вопрос, имеет ли он право самоуправно лишать господина слуги? И вследствие этого он расчел, сколько стоило плантатору воспитание Давида, что стоит раб-негр и раба-креолка, и сонному, пьяному плантатору, в полночь, отдает двойную против расчета сумму. Скажите, бога-ради: если вы найдете возможность из берлоги разбойника вырвать попавшегося к нему в плен несчастного, — неужели вы будете расчитывать, что стоило этому разбойнику содержание его пленника, и заплатите вдвое более против расчета?.. Ка̀к эта черта отзывается мещанством и капитализмом, которые законность и справедливость допускают только в денежных делах? И отчего же *совестливый* и *чуждающийся самоуправства* Родольф не усомнился почесть себя в праве лишить зрения, конечно, великого злодея, но для кары которого были правительство, законы, эшафот? — Он хотел его лишить возможности делать зло — и дал ему возможность еще наделать зла; он хотел дать ему возможность раскаяться — и в чем же мы видим это раскаяние? неужели в убийстве Сычихи, убийстве, учиненном в исступлении ярости, которое однако же не помешало Мастаку

на нескольких страницах читать Сычихе напыщенные риторической шумихи монологи, забыв, что Сычихе совсем не до них, а для Хромушки они, как и следовало, были ужасно смешны?..

Таким же точно выказывается Родольф в своих отношениях к маркизе Дарвиль. Маркиз женился на ней обманом, утаив от нее, что он страдает падучею болезнию. С горя, она влюбилась в Родольфа, но как женщина без ума и такта, позволила играть собою графине Саре, которая возбудила в ней недоверчивость к Родольфу и любовь к Шарлю Роберу, набитому дураку. Маркиза решается даже на тайные свидания с этим глупцом, и только одна нерешительность спасает ее от следствий этих свиданий. При последнем, ее чуть было не поймал муж; но всезнающий и везде поспевающий Родольф спас ее. В эту-то женщину влюблен Родольф. Он предлагает ей, *для рассеяния*, делать добро, и она начинает играть в добро. Всё это приторно до последней степени.

Но до сих пор Родольф только эффектёр и фразёр; мы увидим, что он просто глуп. Он венчается с умирающею Сарою, чтоб иметь право объявить Певунью своею законною дочерью. А для чего это? И что за принцесса, что за владетельная княжна, окруженная штатс-дамами и фрейлинами, — Певунья, воспитанница Сычихи, девушка шестнадцати лет, всю жизнь проведшая с ворами и мошенниками, растленная и оскверненная всею грязью порока, хотя и невольного и бессознательного, но тем не менее порока? К лицу ли ей, возможна ли для нее роль владетельной княжны? Не лучше ли, не естественнее ли было бы, если б Родольф оставил ее на руках г-жи Жорж, или, уж если ее убивало присутствие людей, знавших о прежней ее жизни, найти ей уголок в Германии и видеться с нею инкогнито, как с своею дочерью?

Теперь, что́ за лицо эта Певунья? Сначала, в трактире, с Родольфом и Резакою, она довольно естественна и даже интересна; но когда она вдруг освобождается от грязи, в которой более десяти лет топтали ее ногами убийцы, воры и мошенники, и вдруг, ни с того, ни с сего делается «девою идеальною» и «неземною», она перестает быть естественною и делается пошлою, скучною. Мы не спорим против того, что сердце ее было чисто по своей натуре; что она способна была к раскаянию и страданию при мысли о прежней жизни; но все это должно было проявиться в ней естественно, без идеальничанья; на ее жизни навсегда должны были остаться следы грязи, которой не смыли бы во́ды целого океана. А ей, видите ли, довольно было рукомойничка водицы, чтобы сделаться чище голубки, невиннее младенца. Какая пошлая натяжка! И потому нелепее, пошлее, приторнее, натянутее и скучнее эпилога к роману, где действие перенесено в Герольштейн, ничего нельзя вообразить. В сравнении с этим эпилогом, даже «Семейство», чувствительный роман Фредерики Бремер, кажется чем-то сносным!

Между тем, на этих двух неестественных и невозможных во всех отношениях лицах основано всё здание романа. Почему, вместо их, автор не придумал лиц интересных, но возможных, происшест-

вий занимательных, но простых? Потому, что для этого нужен был талант, и притом большой талант, ибо истинно-изящное просто и естественно. А у доброго Эжена Сю дарования может хватить на какую-нибудь повесть в роде «Полковника Сюрвиля» — не больше; взявшись за что-нибудь бо́льшее, он по необходимости должен стать на ходули и впасть в мелодраму.

Мы не видим достаточной причины, почему бы Певунья непременно должна была оказаться дочерью немецкого князя. По крайней мере, из этого ничего не вышло, кроме сентиментального вздора и пошлых эффектов. Явно, что автор в этой завязке рассчитывал на чувствительных читателей, которые любят в романах необыкновенные столкновения, особенно родственные, годные только для наполнения пустоты романа, чуждого всякой концепции, всякого творчества.

Г-жа Жермень и сентиментальный, безличный и безо́бразный сын ее — лица совершенно лишние в романе. Между тем, из желания Родольфа отыскать Жермена вытекают в романе все до пошлости чудесные похождения его.

Мастак, Сычиха, Полидори, Сесили — лица неестественные и невыдержанные. Что́ они такое, по мысли автора? Чудовища ли природы, или жертвы воспитания и других неотразимых причин? Но в первом случае не следовало бы автору быть столь щедрым на такие редкие произведения натуры; а во втором — показать нам причины их искажения и найти в их душах хотя какие-нибудь следы человечности, как он показал их в Резаке. Что это лица мелодраматические, сшитые на живую нитку, довольно привести для доказательства одну черту. Полидори, которого Родольф принуждает быть палачом Феррана, говорит ему: «Князь наказывает преступление преступлением, сообщника — сообщником... Я не должен покидать тебя, по его приказанию; я возле тебя, как тень... Я заслужил эшафот, как ты...» и проч. Подумаете, это говорит обратившийся на путь заблудший человек, — ничуть не бывало: это говорит нераскаянный изверг, отравитель, убийца, вор, всё, что угодно... И это поэзия, творчество! Нет, это просто — шехеразада! Лучше всех этих извергов очерчен Жак Ферран. Самая мысль — изобразить гнусного злодея, пользующегося в обществе репутациею нравственного человека, достойна внимания; но автор не выдержал ее, перехитрил, принес ее в жертву великому господину Родольфу — и вышла мелодрама! Безумная любовь Феррана к Сесили кажется ужасною натяжкою и не возбуждает в читателе ни доверия, ни интереса. Полидори, умирающий от ядовитого кинжала Сесили, и Родольф, случаем спасающийся от той же смерти,— эффект. Лучше всех других злодеев изображены — вдова Марсиаль (не везде, впрочем, выдержанная), дочь ее Тыква (очень хорошо очерченная) и Скелет. Графиня Мак-Грегор обрисована довольно удачно, хотя и переутрирована; но братец ее Том очень похож на болвана, с которым играют в вист, когда не достает четвертого. Он потому только вертится в романе, что без него Саре нельзя таскаться по кабакам и харчевням...

Что же, спросят нас, неужели в «Парижских тайнах» нет ничего хорошего, и есть только одно дурное? Нет: в целом, этот роман — верх нелепости, но частности в нем не дурны. Таковы характеры — Резаки (впрочем, невыдержанный), Марсиаля и особенно Волчихи, Пика-Винегра, Риголетты, доктора Грифона, г. и г-жи Пипле. Недурны некоторые эпизоды, как-то: рассказ в тюрьме Пика-Винегра, страдания баронессы Фермон и ее дочери, картина страдания семейства Морель, история Луизы, сцены на острове Грабителя. Но всё это не более, как недурно, и во всем этом виден не даровитый живописец-творец, а ловкий ученик Академии, набивший руку, присмотревшийся к картинам мастеров и кое-как умеющий с плеча чертить фигуры, иные так себе — недурные, а иные очень плохие, и никогда неумеющий написать ничего полного и стройного. Многое, что́ в русском писателе показалось бы талантом, во французском — не более, как образованность, навык, привычка. Язык французский до того выработан, что редкий француз не умеет прекрасно владеть им; стихии общественной жизни до того разнообразны и определенны, что есть откуда брать готовые материалы для сочинений — умей лишь копировать хорошо; литература французская до того богата, что всякому легко блистать чужим умом и чужим талантом, при небольшом количестве своих собственных.

Но в целом, повторяем, роман Эжена Сю — верх нелепости. Большая часть характеров, и притом самых главных, безобразно-нелепа, события завязываются насильно, а развязываются посредством deus ex machina*. Мы уже говорили о том и другом; прибавим еще несколько черт касательно последнего. Многочисленные действующие лица поставлены в насильственные отношения друг к другу. Так, наприм., Полидори развращает Родольфа в его юности, помогает Саре Мак-Грегор, — и он же помогает потом г-же Ролан отравить графиню Дорбиньй, мать маркизы Дорвиль; сверх того, он сообщник Жака Феррана во всех его злодействах и участвовал в погибели семейства Фермон: видите ли, какой гордиев узел разных хитросплетений! Но всезнающий, вездеуспевающий великий Родольф не хуже Александра Македонского справляется с этим узлом. Случайная покупка комода на толкучем рынке и попавшееся в нем письмо наводят Родольфа на следы баронессы Фермон; а квартира в доме *Красной Руки* дает ему возможность напасть на следы Полидори, которого он узнаёт в ложном Брадаманти, и во́-время послать Мурфа в Нормандию для спасения глупого графа Дорбиньи от яда. В самом деле, опоздай маркиза Дорвиль с Мурфом хоть минутою, — граф Дорбиньи был бы отравлен. Таким же точно образом Родольф успел заблаговременно узнать о злодейских умыслах Скелета и других преступников на жизнь Жермена; кстати воротился тут Резака, о котором Родольф думал, что он уже в Африке, и очень успешно и еще более эффектно защитил Жермена. Смерть самого

---

* Буквально: бог из машины; в переносном смысле: внезапно, неожиданно. *Ред.*

Резаки воспоследовала также очень эффектно: во-первых, он умер за своего благодетеля, и, во-вторых, умер от ножа, которым сам убивал других. Отчего же Мастак не погиб от ножа и даже нашел себе верное пристанище в доме умалишенных? За раскаянье? — но ведь Резака тоже раскаялся, и еще искреннее, не говоря уже о том, что он никогда не был таким извергом, как Мастак? Отчего же Сычиха погибла от рук, а не от кинжала, которым она в этот же день смертельно ранила графиню Сару Мак-Грегор? А знаете ли, зачем она ее ранила? — затем, чтоб дать Родольфу возможность жениться на маркизе Дорвиль. Затем же застрелился и маркиз Дорвиль... Как всё это пóшло!

Некоторые смотрят на «Парижские тайны» как на *дидактический роман* и доказывают ими возможность и законность дидактического рода поэзии. «Парижские тайны» действительно — роман дидактический, но он-то именно и доказывает невозможность и незаконность дидактического рода поэзии[184]. Однако ж — скажут нам — этот роман достиг своей цели. Правда, он заставил общество потолковать несколько времени о народе — до новой новости; может быть, даже, что вследствие его, французские законодатели поторопятся и думать о каких-нибудь способах к улучшению участи несчастных бедняков — и в таком случае роман полезен; но тем не менее, он всё-таки не роман, а сказка, и притом довольно нелепая. Если б кто-нибудь, узнав о тайном убийстве, написал повесть, которая навела бы полицию на следы преступления — поступок был бы прекрасен, а повесть была бы плоха, и все помнили бы *случай*, а повесть тотчас же забыли бы. Такая же участь ожидает и «Парижские тайны». Теперь пишутся уже «Лондонские тайны», — и, кто знает, может быть, год-другой все литературы и все театры завалятся *тайнами* и *нетайнами* разных городов, благодаря торговому стремлению разных мелкотравчатых писак! Но в таком случае нелепость пожрет сама себя и погибнет от своего собственного излишества, а о «Парижских тайнах» через год ничего не будет слышно, словно канут они в воду. Такова судьба всех дидактических произведений! Жорж Занд не сделала романа из истории *Фаншеты*[185]: она описала в своем журнале дело, кáк оно было, но результаты этой небольшой статейки будут посущественнее результатов всевозможных «Парижских тайн»...

Нельзя не удивляться бездарности Эжена Сю, когда читаешь его «Парижские тайны»: в них так и виден выписавшийся сочинитель, какие есть и у нас, на святой Руси. Мы сказали, что завязка и ход его романа — верх нелепости; и чтó же? — мысль этой завязки и вообще весь характер его романа не ему принадлежат. «Парижские тайны» — неловкое и неудачное подражание романам Диккенса. Этот даровитый английский писатель довольно известен у нас в России; все читали его «Николая Никльби», «Оливера Твиста», «Барнеби Роджа» и «Лавку древностей»: стало быть, всякий может сам поверить справедливость нашего замечания. Большая часть романов Диккенса основана на семейной тайне: брошенное на произвол судьбы

дитя богатой и знатной фамилии преследуется родственниками, желающими незаконно воспользоваться его наследством. Завязка старая и избитая в английских романах; но в Англии, земле аристократизма и майоратства, такая завязка имеет свое значение, ибо вытекает из самого устройства английского общества, следовательно, имеет своею почвою действительность. Притом же, Диккенс умеет пользоваться этою истасканною завязкою, как человек с огромным поэтическим талантом. Во Франции теперь подобная завязка не имеет никакого смысла, и потому бедный Эжен Сю принужден был в *благородные отцы* ангажировать немецкого владетельного князька. Мы уже видели, как умно и правдоподобно умел он развить эту пошлую завязку. Злодеи, воры и мошенники, равно как и сцены нищеты в романе Эжена Сю — тоже плохие копии с мастерских, дышащих страшною истиною действительности и художественною жизнию картин Диккенса. Но особенно злодеи Эжена Сю смешны и жалки в сравнении с злодеями Диккенса. Отчего же ни один из романов сильно даровитого Диккенса не имел и сотой доли того успеха, каким воспользовался роман почти бездарного Эжена Сю? На это есть две причины, из которых одна делает честь Диккенсу, а другая Эжену Сю. Во-первых, толпа любит больше такие произведения, которые ей по плечу, и хотя Диккенс не принадлежит к числу великих поэтов, однако его талант все-таки выше разумения и вкуса толпы. Во-вторых, Диккенс — англичанин, а Эжен Сю — француз. Как истинный англичанин, Диккенс исполнен сухого, фарисейского морализма нации, привыкшей подчинять справедливость политике, а нравственность — общественным выгодам. Как истинный художник, Диккенс верно изображает злодеев и извергов жертвами дурного общественного устройства; но, как истинный англичанин, он никогда в этом не сознаётся даже самому себе.

Как француз, Эжен Сю не чужд симпатии к падшим и слабым. Гуманность и человеколюбие — одна из самых резких черт национального характера французов. Это отразилось с бо́льшею или меньшею силою и истиною в «Парижских тайнах». Если Сю нарисовал несколько отвратительных и неправдоподобных чудищ, каковы Мастак, Сычиха и Полидори — это для мелодраматического успеха, столь несомненного в расчетах на толпу; но в других злодеях автор старался показать неизбежных жертв недостатков французского общественного устройства. Дети, брошенные на мостовую, попавшиеся во власть грубых и жестоких промышленников, не могут не говорить без восторга о славном житье их в тюрьме!.. Чего же хотите вы от них? И какое имеете вы право считать себя лучше их и строго судить их? Разве вы уверены, что, при подобном образе жизни в лета детства, вы остались бы людьми честными и нравственными? Преступника казнили за убийство — и его семейству, не участвовавшему в преступлении, нет прохода на улице от оскорбительных восклицаний и упреков; ему нет работы, нет средств к существованию: ему остается или умереть голодною смертью, или приняться за воровство, а потом за убийство... Вот вопросы, которые расшевелил Эжен Сю

в своих «Парижских тайнах», и этим-то вопросам обязан его роман своим необыкновенным успехом.

Но все-таки тут не меньшую роль играет и та причина, о которой мы говорили выше. Назначение гения—проводить новую свежую струю в поток жизни человечества и народов. Но брошенная гением идея принималась бы слишком медленно, если б не подхватывали ее на лету таланты и дарования, роль и назначение которых — быть посредниками между гениями и толпою. Даже искажая и делая пошлою мысль гения, они тем самым приближают ее к понятию толпы. Напиши Эжен Сю свой роман без мелодраматических прикрас, просто, естественно, с строгою верностью действительности, — его оценили бы только те, для которых заключенная в нем идея отнюдь не новость, и его не прочли бы именно те, для которых эта идея совершенная новость. Разумеется, Эжен Сю не мог бы лучше написать, если б и хотел, но потому-то и успел он, что талант его по-плечу десяткам и сотням тысяч читателей, и потому эти десятки и сотни тысяч читателей теперь думают о том, о чем прежде не думали, и знают то, чего прежде не знали.

ПЕТЕРБУРГ И МОСКВА

Предки наши, принужденные в кровавых боях познакомиться с *божиими дворянами* и с берегами Невы, конечно, не воображали, чтоб на этих диких, бедных, низменных и болотистых берегах суждено было возникнуть Российской империи, равно как не воображали они, чтобы Московское царство когда-нибудь сделалось Российской империею. И возможно ли было вообразить что-нибудь подобное? Кто может предузнать явление гения, и может ли толпа предвидеть пути гения, хотя этот гений и есть ничто иное, как мысль, разум, дух и воля самой этой толпы, с тою только разницею, что всё, что таится в ней, как смутное предчувствие, в нем является отчетливым сознанием? В конце XVII века Московское царство представляло собою уже слишком резкий контраст с европейскими государствами, уже не могло более двигаться на ржавых колесах своего азиатского устройства: ему надо было кончиться, но народу русскому надо было жить; ему предлежало великое будущее, и потому из него же самого бог воздвиг ему гения, который должен был сблизить его с Европою. Как все великие люди, Петр явился впору для России, но во многом не походил он на других великих людей. Его доблести, гигантский рост и гордая, величавая наружность с огромным творческим умом и исполинскою волею — всё это так походило на страну, в которой он родился, на народ, который воссоздать был он призван, страну беспредельную, но тогда еще не сплоченную органически, народ великий, но с одним глухим предчувствием своей великой будущности. Поэтому Петр сам должен был создать самого себя, и средства для этого самовоспитания найти не в общественных элементах своего отечества, а вне его, и первым пестуном его было — *отрицание*. Совершенные невежды и фанатики обвиняли его в презрении к родной стране; но они обманывались: Петра тесно связывало с Россиею обоим им родное и ничем непобедимое чувство своего великого призвания в будущем. Петр страстно любил эту Русь, которой сам он был представителем по праву высшего, от бога истекавшего избрания; но в России он видел две страны, — ту, которую он застал, и ту, которую он должен был создать: последней принадлежали его мысль, его кровь, его пот, его труд,

вся жизнь, всё счастие и вся радость его жизни. Ученик Европы, он остался русским в душе, вопреки мнению слабоумных, которых много и теперь, будто бы европеизм из русского человека должен сделать не-русского человека, и будто бы, следовательно, всё русское может поддерживаться только дикими и невежественными формами азиатского быта. Москва, столица Московского царства, Москва, уже по самому своему положению в центре Руси, не могла соответствовать видам Петра на всеобщую и коренную реформу: ему нужна была столица на берегу моря. Но моря у него не было, потому что берега Северного и Восточного океана и Каспийское море нисколько не могли способствовать сближению России с Европою. Надо было немедля завоевать новое море. Два моря мог он иметь в виду для завоевания — Черное и Балтийское. Но для первого ему нужно иметь Малороссию в своем полном подданстве, а не под своим только верховным покровительством, а это совершилось не прежде, как по измене Мазепы. Кроме того, ему нужно было отнять у турков Крым и взять в свое владение обширные степные пустыни, прилегающие к Черному морю, а взять их во владение, значило — населить их: труд несвоевременный! и притом к чему бы повел он? Столица на берегу Черного моря сблизила бы Россию не с Европою, а разве с Турциею, и насильственно притянула бы силы России к пункту столь отдаленному, что Россия имела бы тогда свою столицу, так сказать, в чужом государстве. Не такие виды представляло Балтийское море. Прилежащие к нему страны исстари знакомы были русскому мечу; много пролилось на них русской крови, и оставить их в чужом владении, не сделать Балтийского моря границею России — значило бы сделать Россию навсегда открытою для неприятельских вторжений и навсегда закрытою для сношений с Европою. Петр слишком хорошо понял это, и война с Швецией *по необходимости* сделалась главным вопросом всей его жизни, главною пружиною всей его деятельности. Ревель и особенно Рига как бы просились сделаться новою столицею России — местом, где русский элемент лицом к лицу столкнулся бы с европейским, не для того, чтоб погибнуть в нем, но принять его в себя. Но Ревель и Рига сделались позднее достоянием Петра, который вначале хлопотал не из многого — только из уголка на берегу Балтики, а медлить Петру, в ожидании завоеваний, было нéкогда: ему надо было торопиться жить, т. е. творить и действовать, — и потому, когда Ревель и Рига сделались русскими городами, — город Санктпетербург существовал уже семь лет, на него было уже истрачено столько денег, положено столько труда, а по причине Котлина Острова и Невы с ее четверным устьем он представлял такое выгодное и обольстительное для ума преобразователя положение, что уже поздно и грустно было бы ему думать о другом месте для новой столицы. Он давно уже смотрел на Петербург, как на свое творение, любил его как дитя своей творческой мысли; может быть, ему самому не раз казалось трудною и отчаянною эта борьба с дикою, суровою природою, с болотистою почвою, сырым и нездоровым климатом, в краю пустынном и отда-

ленном от населенных мест, откуда можно было получать продовольствие, — но непреклонная сила воли надо всем восторжествовала; гений упорен, потому именно, что он — гений, и чем тяжелее борьба, охлаждающая слабых, тем больше для него наслаждения развертывать перед миром и самим собою всё богатство своих неисчерпаемых сил. Торжественна была минута, когда, при осмотре диких берегов Финского залива, впервые заронилась в душу великого мысль основать здесь столицу будущей империи. В этой минуте была заключена целая поэма, обширная и грандиозная; только великому поэту можно было разгадать и охватить всё богатство ее содержания этими немногими стихами:

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн,
И вдаль глядел. Пред ним широко
Река неслася; бедный челн
По ней стремился одиноко.
По мшистым, топким берегам
Чернели избы здесь и там,
Приют убогого чухонца;
И лес, неведомый лучам
В тумане спрятанного солнца,
Кругом шумел...
И думал он:
«Отсель грозить мы будем шведу,
Здесь будет город заложен
На зло надменному соседу,
Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно:
Ногою твердой стать при море,
Сюда по новым им волнам
Все флаги в гости будут к нам,
И запируем на просторе».

Петербург строился экспромтом: в месяц делалось тó, чего бы стало делать на год. Воля одного человека победила и самую природу. Казалось, сама судьба, вопреки всем расчетам вероятностей, захотела забросить столицу Российской империи в этот неприязненный и враждебный человеку природою и климатом край, где небо бледно-зелено, тощая травка мешается с ползучим вереском, сухим мохом, болотными порослями и серыми кочками, где царствует колючая сосна и печальная ель и не всегда нарушает их томительное однообразие чахлая береза — это растение севера; где болотистые испарения и разлитая в воздухе сырость проникает и каменные дома и кости человека; где нет ни весны, ни лета, ни зимы, но круглый год свирепствует гнилая и мокрая осень, которая пародирует то весну, то лето, то зиму... Казалось, судьба хотела, чтобы спавший дотоле непробудным сном русский человек кровавым пóтом и отчаянною борьбою выработал свое будущее, ибо прочны только тяжким трудом одержанные победы, только страданиями и кровию стяжанные завоевания! Может быть, в более благоприятном климате, среди менее враждебной природы, при отсутствии неодолимых препятствий, русский человек скоро возгордился бы своими

легкими успехами, и его энергия снова заснула бы, не успев даже проснуться вполне. И для того-то тот, кто послан ему был от бога, был не только царем и повелителем, действовал не одним авторитетом, но еще более собственным примером, который обезоруживал закоснелое невежество и веками взлелеянную лень:

То академик, то герой,
То мореплаватель, то плотник,
Он всеобъемлющей душой
На троне вечный был работник!

Несмотря на всю деятельность, которой история не представляет подобного примера, Петербург, оставленный Петром Великим, был слишком бедный и ничтожный городок, чтоб о нем можно было говорить, как о чем-то важном. Казалось, этому городку, обязанному своим насильственным существованием воле великого человека, не суждено было пережить своего строителя. Воля одного из его наследников могла осудить его на вечное забвение или на ничтожное чахоточное существование... Но здесь-то и является во всем блеске творческий гений Петра Великого: его планы, его предначертания должны были продолжаться вековечно. Таковы права и сила гения: он кладет камень в основание новому зданию и оставляет его чертеж; преемники дела, может быть, и хотели бы перенести здание на другое место, да негде им взять такого прочного камня в основание, а камень, положенный гением, так велик, что с человеческими силами нельзя и мечтать сдвинуть его...

Петербург не мог не продолжаться, потому что с его существованием тесно было связано существование Российской империи, сменившей собою Московское царство. И рос Петербург не по дням, а по часам:

Прошло сто лет, — и юный град,
Полночных стран краса и диво,
Из тьмы лесов, из топи блат
Вознесся пышно, горделиво.
Где прежде финский рыболов,
Печальный пасынок природы,
Один у низких берегов
Бросал в неведомые воды
Свой ветхий невод; ныне там
По оживленным берегам
Громады стройные теснятся
Дворцов и башен; корабли
Толпой со всех концов земли
К богатым пристаням стремятся;
В гранит оделася Нева,
Мосты повисли над водами;
Темнозелеными садами
Ее покрылись острова;
И перед младшею столицей
Главой склонилася Москва,
Как перед новою царицей
Порфироносная вдова.

Таким образом, Россия явилась вдруг с двумя столицами — старою и новою, Москвою и Петербургом. Исключительность этого обстоятельства не осталась без последствий более или менее важных. В то время, как рос и украшался Петербург, по своему изменялась и Москва. Вследствие неизбежного вторжения в нее европеизма,— с одной стороны, и в целости сохранившегося элемента старинной неподвижности, с другой стороны, она вышла каким-то причудливым городом, в котором пестреют и мечутся в глаза перемешанные черты европеизма и азиатизма. Раскинулась и растянулась она на огромное пространство: кажется, куда огромный город! А походите по ней, — и вы увидите, что ее обширности много способствуют длинные, предлинные заборы. Огромных зданий в ней нет; самые большие дома не то, чтобы малы, да и не то, чтобы велики; архитектурным достоинством они не щеголяют. В их архитектуру явно вмешался гений древнего Московского царства, который остался верен своему стремлению к семейному удобству. Стоит час походить по кривым и косым улицам Москвы, — и вы тотчас же заметите, что это город патриархальной семейственности: дома стоят особняком, почти при каждом есть довольно обширный двор, поросший травою и окруженный службами. Самый бедный москвич, если он женат, не может обойтись без погреба и при найме квартиры более заботится о погребе, где будут храниться его съестные припасы, нежели о комнатах, где он будет жить. Нередко у самого бедного москвича, если он женат, любимейшая мечта целой его жизни — когда-нибудь перестать *шататься по квартирам* и зажить своим домком. И вот, с горем пополам, призвав на помощь родное «авось», он покупает, или нанимает на известное число лет, пустопорожнее место в каком-нибудь захолустье, и лет пять, а иногда и десять, строит домишко о трех окнах, покупая материалы то в долг, то по случаю, изворачиваясь так и сяк. И наконец, наступает вожделенный день переезда в собственный дом; домишко плох, да зато свой, и притом с двором — стало быть, можно и кур водить, и теленка есть где пасти; но главное, при домишке есть погреб — чего же более? Таких домишек в Москве неисчислимое множество, и они-то способствуют ее обширности, если не ее великолепию. Эти домишки попадаются даже на лучших улицах Москвы, между лучшими домами, так же, как хорошие (т. е. каменные в два и три этажа) попадаются в самых отдаленных и плохих улицах, между такими домишками. Для русского, который родился и жил безвыездно в Петербурге, Москва так же точно изумительна, как и для иностранца. По дороге в Москву наш петербуржец увидел бы, разумеется, Новгород и Тверь, которые совсем не приготовили бы его к зрелищу Москвы; хотя Новгород и древний город, но от древнего в нем остался только его кремль, весьма невзрачного вида, с софийским собором, примечательным своею древностию, но ни огромностию, ни изяществом. Улицы в Новегороде не кривы и не узки; многие дома своею архитектурою и даже цветом напоминают Петербург. Тверь тоже не даст нашему петербуржцу идеи о Москве: ее улицы прямы и широки, а для губернского го-

рода она довольно красива. Следовательно, въезжая в первый раз в Москву, наш петербуржец въедет в новый для него мир. Тщетно будет он искать главной, или лучшей московской улицы, которую мог бы он сравнить с Невским проспектом. Ему покажут Тверскую улицу, — и он с изумлением увидит себя посреди кривой и узкой, по горе тянущейся улицы, с небольшою площадкою с одной стороны, — улицы, на которой самый огромный и самый красивый дом считался бы в Петербурге весьма скромным, со стороны огромности и изящества домом; с странным чувством увидел бы он, привыкший к прямым линиям и углам, что один дом выбежал на несколько шагов на улицу, как будто бы для того, чтобы посмотреть, что́ делается на ней, а другой отбежал на несколько шагов назад, как будто из спеси или из скромности, — смотря по его наружности; что между двумя довольно большими каменными домами скромно и уютно поместился ветхий деревянный домишко и, прислонившись боковыми стенами своими к стенам соседних домов, кажется, не нарадуется тому, что они не дают ему упасть и, сверх того, защищают его от холода и дождя; что подле великолепного модного магазина лепится себе крохотная табачная лавочка, или грязная харчевня, или таковая же пивная. И еще более удивился бы наш петербуржец, почувствовав, что в странном гротеске этой улицы есть своя красота. И пошел бы он на Кузнецкий мост: там всё то же, за исключением деревянных домишек; зато увидел бы он каменные с модными магазинами, но до того миниатюрные, что ему пришла бы в голову мысль — уж не заехал ли он — новый Гулливер — в царство лилипутов... Хотя ни один истинный петербуржец ничему не удивляется и ничем не восторгается, но не удержался бы он от какого-нибудь громко произнесенного междометия, если бы, пройдя круг опоясывающих Москву бульваров — лучшего ее украшения, которому Петербург имеет полное право завидовать, — он, то спускаясь под гору, то подымаясь в гору, видел бы со всех сторон амфитеатры крыш, перемешанных с зеленью садов: будь при этом вместо церквей минареты, он счел бы себя перенесенным в какой-нибудь восточный город, о котором читал в Шехеразаде. И это зрелище ему понравилось бы, и он, по крайней мере, в продолжение весны и лета охотно не стал бы искать столицы и города там, где, взамен этого, есть такие живописные ландшафты...

Многие улицы в Москве, как то: Тверская, Арбатская, Поварская, Никитская, обе линии по сторонам Тверского и Никитского бульваров, состоят преимущественно из «господских» (московское слово!) домов. И тут вы видите больше удобства, чем огромности или изящества. Во всем и на всем печать семейственности: и удобный дом, обширный, но тем не менее для одного семейства, широкий двор, а у ворот в летние вечера, многочисленная дворня. Везде разъединенность, особность; каждый живет у себя дома и крепко отгораживается от соседа. Это еще заметнее в Замоскворечьи, этой чисто купеческой и мещанской части Москвы: там окна завешаны занавесками, ворота на запор; при ударе в них раздается сердитый лай цеп-

ной собаки, всё мертво, или, лучше сказать, сонно; дом или домишко похож на крепостцу, приготовившуюся выдержать долговременную осаду. Везде семейство, и почти нигде не видно города!..

В Москве много трактиров, и они всегда битком набиты преимущественно тем народом, который в них только пьет чай. Не нужно объяснять, о каком народе говорим мы: это народ, выпивающий в день по пятнадцати самоваров, народ, который не может жить без чаю, который пять раз пьет его дома и столько же раз в трактирах. И если бы вы посмотрели на этот народ, вы не удивились бы, что чай не расстраивает ему нерв, не мешает спать, не портит зубов; вы подумали бы, что он безнаказанно для здоровья может пудами употреблять опиум... Кондитерских в Москве мало; в них покупают много, но посещают их мало. Гостиницы в Москве существуют преимущественно для приезжающих или для холостой молодежи, любящей кутнуть. Обедают в Москве больше дома. Там даже бедные холостые люди по большой части любят обедать у себя дома, верные семейственному характеру Москвы. Если же они обедают вне дома, то в каком-нибудь знакомом им семействе, особенно у *родных*. Вообще Москва, славная своим хлебосольством и гостеприимством, чуждается жизни городской, общественной и любит обедать у себя дома, *семейно*. Славится своими сытными обедами Английский клуб в Москве; но попробуйте в нем пообедать — и несмотря на то, что вы будете сидеть между пятьюстами или более человек, вам непременно покажется, что вы пообедали у родных. Что́ же касается до постоянных членов клуба, они потому и любят в нем обедать, что им кажется, будто они обедают у себя дома, в своем семействе. Характер семейственности лежит на всем и во всем московском!

Родство даже до сих пор играет великую роль в Москве. Там никто не живет без родни. Если вы родились бобылем и приехали жить в Москву, — вас сейчас женят, и у вас будет огромное родство до семьдесят седьмого колена. Не любить и не уважать родни в Москве считается хуже, чем вольнодумством. Вы обязаны будете знать день рождения и именин по крайней мере полутораста человек, и горе вам, если вы забудете поздравить хоть одного из них. Это немножко хлопотно и скучно, но ведь зато родство — священная вещь. Где развита в такой степени семейственность, там родство не может не быть в великом почете.

По смерти Петра Великого Москва сделалась убежищем опальных дворян высшего разряда и местом отдохновения удалившихся от дел вельмож. Вследствие этого она получила какой-то аристократический характер, который особенно развился в царствование Екатерины Второй. Кто не слышал о широкой, распашной жизни вельмож в Москве? Кто не слышал рассказов о том, как в своих великолепных палатах ежедневно угощали они столом и званого и незваного, и знакомого и незнакомого, и в городе, и в деревне, где для всех отворяли свои пышные сады? Кто не слышал рассказов о их пирах, — рассказов, похожих на отрывки из *Тысячи и одной ночи*? Видите ли, что Москва и тут осталась верна своему древне-московит-

скому элементу: чванство и чивость, распашная и потешная жизнь в ней нашли свой приют! Но с предшествовавшего царствования Москва мало-по-малу начала делаться городом торговым, промышленным и мануфактурным. Она одевает всю Россию своими бумажно-прядильными изделиями; ее отдаленные части, ее окрестности и ее уезд — всё это усеяно фабриками и заводами, большими и малыми. И в этом отношении не Петербургу тягаться с нею, потому что самое ее положение почти в середине России назначило ей быть центром внутренней промышленности. И то ли будет она в этом отношении, когда железная дорога соединит ее с Петербургом и, как артерии от сердца, потянутся от нее шоссе в Ярославль, в Казань, в Воронеж, в Харьков, в Киев и Одессу...

Москва гордится своими историческими древностями, памятниками, она — сама историческая древность и во внешнем и во внутреннем отношении! Но как она сама, так и ее до-петровские древности представляют странное зрелище смеси с новым: от Кремля едва остался один чертеж, потому что его ежегодно поправляют, а в нем возникают новые здания. Дух нового веет и на Москву и стирает мало-по-малу ее древний отпечаток.

Мы начали о Петербурге, а распространились о Москве; но это совсем не отступление от главного предмета. У нас две столицы: как же говорить об одной, не сравнивая ее с другою? Только через такое сравнение можем мы узнать особенности и характер каждой из них. Ничто в мире не существует напрасно: если у нас две столицы — значит, каждая из них необходима, а необходимость может заключаться только *в идее*, которую выражает каждая из них. И потому, Петербург представляет собою идею, Москва — другую. В чем состоит идея того и другого города, это можете узнать, только проведя параллель между тем и другим. И потому мы не раз еще, говоря о Петербурге, будем обращаться и к Москве. Пока мы нашли, что отличительный характер Москвы — семейственность. Обратимся к Петербургу.

О Петербурге привыкли думать, как о городе, построенном даже не на болоте, а чуть ли не на воздухе. Многие не шутя уверяют, что это город без исторической святыни, без преданий, без связи с родною страною, город, построенный на сваях и на расчете. Все эти мнения немного уж устарели, и их пора бы оставить. Правда, коли хотите, в них есть своя сторона истины, но зато много и лжи. Петербург построен Петром Великим как столица новой Российской империи, и Петербург — город неисторический, без предания!.. Это нелепость, не стоящая опровержения! Вся беда вышла из того, что Петербург слишком молод для самого себя, и совершенное дитя в сравнении с старушкою-Москвою. Так неужели молодой человек, ознаменовавший свое вступление в жизнь великим подвигом — не исторический человек, потому что он мало жил; а старичок какой-нибудь — исторический человек, потому что он много жил? Не только много жила, но и много испытала древняя Москва, столица Московского царства; у ней есть своя история — никто не спорит

против этого: но что же вся ее история в сравнении с великим эпосом биографии Петра великого? А не тесно ли связан Петербург с этою биографиею? Отвергать историческую важность Петербурга — не значит ли не уметь ценить Петра для русской истории? Говоря об исторической святыне, спрашивают: где у Петербурга эти памятники, над которыми пролетели века, не разрушив их? Да, милостивые государи, таких памятников в Петербурге нет и быть не может, потому что сам он существует со дня своего заложения только *сто сорок один* год; но зато он сам есть великий исторический памятник. Всюду видите вы в нем живые следы его строителя, и для многих (и в том числе и для нас) такие маленькие строения, как, например, домик на Петербургской стороне, дворец в Летнем саду, дворец в Петергофе, стóят не одного, а многих Кремлей... Чтó делать — у всякого свой вкус! Петербург построен на расчете—правда; но чем же расчет ниже слепого случая? Мудрые века говорят, что железный гвоздь, сделанный грубою рукою деревенского кузнеца, выше всякого цветка, с такою красотою рожденного природою, — выше его в том отношении, что он — произведение *сознательного* духа, а цветок есть произведение *непосредственной* силы. Расчет есть одна из сторон сознания. Говорят еще, что Петербург не имеет в себе ничего оригинального, самобытного, что он есть какое-то, будто бы, общее воплощение идеи столичного города и, как две капли воды, похож на все столичные города в мире. Но на какие же именно? На старые, каковы, напр., Рим, Париж, Лондон, он походить никак не может; стало быть, это сущая неправда. Если он похож на какие-нибудь города, то, вероятно, на большие города Северной Америки, которые, подобно ему, тоже выстроены на расчете. И разве в этих городах нет своего, оригинального? Разве в стенах города и в каждом камне его видеть *будущее*, не значит — видеть что-то оригинальное и притом прекрасно-оригинальное? Но Петербург оригинальнее всех городов Америки, потому что он есть новый город в старой стране, следовательно, есть новая надежда, прекрасное будущее этой страны. Что-нибудь одно: или реформа Петра Великого была только великою историческою ошибкою; или Петербург имеет необъятно-великое значение для России. Что-нибудь одно: или новое образование России, как ложное и призрачное, скоро исчезнет совсем, не оставив по себе и следа; или Россия навсегда и безвозвратно оторвана от своего прошедшего. В первом случае, разумеется, Петербург — случайное и эфемерное порождение эпохи, принявшей ошибочное направление, гриб, который в одну ночь вырос и в один день высох; во втором случае, Петербург есть необходимое и вековечное явление, величественный и крепкий дуб, который сосредоточит в себе все жизненные соки России. Некоторые доморощенные политики, считающие себя удивительно глубокомысленными, думают, что так как-де Петербург явился не непосредственно, вырос и расширился не веками, а обязан своим существованием воле одного человека; то другой человек, имеющий власть свыше, также может оставить его, выстроить себе новый город на другом конце России:

мнение край не детское! Такие дела не так легко затеваются и исполняются. Был человек, который имел не только власть, но и силу сотворить чудо, и был миг, когда эта сила могла проявляться в таком чуде, — и потому для нового чуда в этом роде потребуется опять два условия: не только человек, но и миг. Произвол не производит ничего великого: великое исходит из разумной необходимости, следовательно, от бога. Произвол не сострoит в короткое время великого города: произвол может выстроить разве только *вавилонскую башню*, следствием которой будет не возрождение страны к великому будущему, *а разделение языков*. Гораздо легче сказать — оставить Петербург, чем сделать это: язык без костей, по русской пословице, и может говорить, что́ ему угодно; но дело не то, что пустое слово. Только господам *Маниловым* легко строить в своей праздной фантазии мосты через пруды, с лавками по обеим сторонам.

Иностранец Альгаротти сказал: «Петербург есть окно, через которое Россия смотрит на Европу», — счастливое выражение, в немногих словах удачно схватившее великую мысль! И вот в чем заключается твердое основание Петербурга, а не в сваях, на которых он построен и с которых его не так-то легко сдвинуть! Вот в чем его идея и, следовательно, его великое значение, его святое право на вековечное существование! Говорят, что Петербург выражает собою только внешний европеизм. Положим, что и так; но при развитии России, совершенно противоположном европейскому, т. е. при развитии сверху вниз, а не снизу вверх, *внешность*— имеет гораздо высшее значение, бо́льшую важность, нежели как думают. Что́ вы видите в поэзии Ломоносова? — одну внешность, русские слова, втиснутые в латинско-немецкую конструкцию; выписные мысли, каких и признака не было в обществе, среди которого и для которого писал Ломоносов свои риторические стихи! И однако ж, Ломоносова не без основания называют отцом русской поэзии, которая тоже не без основания гордится, например, хоть таким поэтом, как Пушкин. Нужно ли доказывать, что если бы у нас не было *заведено* этой мертвой, подражательной, чисто внешней поэзии, — то не родилась бы у нас и живая, оригинальная и самобытная поэзия Пушкина? Нет, это и без доказательств ясно, как день божий. Итак, иногда и *внешность* чего-нибудь да стоит. Скажем более: внешнее иногда влечет за собою внутреннее. Положим, что надеть фрак или сюртук, вместо овчинного тулупа, синего армяка или смурого кафтана, еще не значит сделаться европейцем; но отчего же у нас, в России, и учатся чему-нибудь, и занимаются чтением, и обнаруживают и любовь и вкус к изящным искусствам только люди, одевающиеся по-европейски? Что́ ни говорите, а даже и фрак с сюртуком — предметы, кажется, совершенно *внешние*, не мало действуют на *внутреннее* благообразие человека. Петр Великий это понимал, и отсюда его гонение на бороды, охабни, *терлики*, *шапки-мурмолки* и все другие заветные принадлежности московитского туалета.

Есть мудрые люди, которые презирают всем внешним; им давай *идею*, *любовь*, *дух*, а на факты, на мир практический, на будничную

сторону жизни они не хотят и смотреть. Есть другие мудрые люди, которые, кроме фактов и дела, ни о чем знать не хотят, а в *идее* и *духе* видят одни мечты. Первые из них за особенную честь поставляют себе слушать с презрительным видом, когда при них говорят о железной дороге. Эти средства к возвышению нравственного достоинства страны им кажутся и ложными и ничтожными; они всего ждут от чуда и думают, что образование в одно прекрасное утро свалится прямо с неба, а народ возьмет на себя труд только поднять его да проглотить не жевавши. Мудрецы этого разряда давно уже ославлены именем *романтиков*. Мудрецы второго разряда спят и видят шоссе, железные дороги, мануфактуры, торговлю, банки, общества для разных спекуляций: в этом их идеал народного и государственного благоденствия; дух, идея в их глазах — вредные или бесполезные мечты. Это *классики* нашего времени. Не принадлежа ни к тем, ни к другим, мы в последних видим хоть что-нибудь, тогда как в первых — виноваты — ровно ничего не видим. Есть два способа проводить новый источник жизни в застоявшийся организм общественного тела: первый — наука, или учение, книгопечатание, в обширном значении этого слова, как средство к распространению идей; второй — жизнь, разумея под этим словом формы обыкновенной, ежедневной жизни, нравы, обычаи. Тот и другой способ равно важны, и последний едва ли еще не важнее в том отношении, что и само чтение, и сама идея тогда только важны и действительны, когда входят в жизнь, становятся, так сказать, обычаем или обыкновением. Нет ничего сильнее и крепче обычая: гораздо легче убедить людей логикой в какой угодно истине, нежели преклонить их к практическому применению этой истины, если в этом мешает им обычай. Нам кажется, что на долю Петербурга преимущественно выпал этот второй способ распространения и утверждения европеизма в русском обществе. Петербург есть образец для всей России во всем, что́ касается до форм жизни, начиная от моды до светского тона, от манеры класть кирпичи до высших таинств архитектурного искусства, от типографского изящества до журналов, исключительно владеющих вниманием публики. Сравните петербургскую жизнь с московскою — и в их различии, или, лучше сказать, их противоположности, вы сейчас увидите значение того и другого города. Несмотря на узкость московских улиц, снабженных тротуарами в пол-аршина шириною, они только днем бывают тесны, и то далеко не все, и притом больше по причине их узкости, чем по многолюдству. С десяти часов вечера Москва уже пустеет и, особенно, зимою скучны и пустынны эти кривые улицы с еще более кривыми переулками. Широкие улицы Петербурга почти всегда оживлены народом, который куда-то спешит, куда-то торопится. На них до двенадцати часов ночи довольно людно, и до утра везде попадаются то там, то сям запоздалые. Кондитерские полны народом; немцы, французы и другие иностранцы, туземные и заезжие, пьют, едят и читают газеты; русские больше пьют и едят, а некоторые пробегают *Пчелу*, *Инвалид* и иногда пристально читают толстые журналы, переплетен-

ные, для удобства, в особенные книжки, по отделам: это охотники до литературы; охотников до политики у нас вообще мало. Рестораны всегда полны; кухмистерские заведения тоже. Тут то же самое: пьют, едят, читают, курят, играют на бильярде, и всё большею частию молча. Если и говорят, то тихо, и то сосед с соседом; зато часто случается слышать прегромкие голоса, которые нимало не женируются говорить о предметах, нисколько для посторонних не интересных, например, о том, как Иван Семенович вчера остался без двух, играя семь в червях, или о том, что Петр Николаевич получил место, а Василий Степанович произведен в следующий чин, и тому подобных литературных и политических новостях. Домá в Петербурге, как известно, огромные. Петербуржец о погребе не заботится; если не женат, он обедает в трактире; женатый, он всё берет из лавочки. Дом, где нанимает он квартиру, сущий ноев ковчег, в котором можно найти по паре всяких животных. Редко случается узнать петербуржцу, кто живет возле него, потому что и сверху, и с низу, и с боков его живут люди, которые так же, как и он, заняты своим делом и так же не имеют времени узнавать о нем, как и он о них. Главное удобство в квартире, за которым гонится петербуржец, состоит в том, чтобы ко всему быть поближе — и к месту своей службы, и к месту, где всё можно достать и лучше и дешевле. Последнего удобства он часто достигает в своем ноевом ковчеге, где есть и погребок и кондитерская, и кухмистер, и магазины, и портные, и сапожники и всё на свете. Идея города больше всего заключается в сплошной сосредоточенности всех удобств в наиболее сжатом круге: в этом отношении Петербург несравненно больше город, чем Москва и, может быть, один город во всей России, где всё разбросано, разъединено, запечатлено семейственностию. Если в Петербурге нет публичности в истинном значении этого слова, зато уж нет и домашнего, или семейственного затворничества. Петербург любит улицу, гулянье, театр, кофейню, воксал, словом, любит все общественные заведения. Этого пока еще немного, но зато из этого может многое выйти впереди. Петербург не может жить без газет, без афиш и разного рода объявлений; Петербург давно уже привык, как к необходимости, к *Полицейской газете*, к городской почте. Едва проснувшись петербуржец хочет тотчас же знать, что дается сегодня на театрах, нет ли концерта, скачки, гулянья с музыкою; словом, хочет знать всё, чтó составляет сферу его удовольствий и рассеяний, — а для этого ему стоит только протянуть руку к столу, если он получает все эти известительные издания, или забежать в первую попавшуюся кондитерскую. В Москве многие подписчики на *Московские ведомости*, выходящие три раза в неделю (по вторникам, четверткáм и субботам), посылают за ними только по субботам и получают вдруг три нумера. Оно и удобно: под праздник есть свободное время заняться новостями всего мира... Кроме того, по неимению городской почты и рассыльных, надо посылать своего человека в контору университетской типографии, а это не для всякого удобно и не для всех даже возможно. Для петербуржца, заглянуть каждый день в *Пчелу* или *Инвалид*

такая же необходимость, такой же *обычай*, как напиться по утру чаю... В противоположность Москве, огромные домы в Петербурге днем не затворяются и доступны и через ворота и через двери; ночью у ворот всегда можно найти дворника, или вызвать его звонком, следовательно, всегда можно попасть в дом, в который вам непременно нужно попасть. У дверей каждой квартиры видна ручка звонка, а на многих дверях не только нумер, но и медная или железная дощечка с именем занимающего квартиру. Хотя в Москве улицы не длинны, каждая носит особенное название и почти в каждой есть церковь, а иногда еще и не одна, почему легко бы, казалось, отыскать кого нужно, если знаешь адрес; однако ж, отыскивать там — истинное мучение, если в доме есть не один жилец. Обыкновенно входите вы там на довольно большой двор, на котором, кроме собаки или собак, ни одного живого существа; спросить некого, надо стучаться в двери с вопросом: не здесь ли живет такой-то, потому что в Москве дворники редки, а звонки еще и того реже. Нет никакой возможности ходить по московским улицам, которые узки, кривы и наполнены проезжающими. Надо быть москвичом, чтобы уметь смело ходить по ним, так же, как надо быть парижанином, чтобы, ходя по Парижу, не пачкаться на его грязных улицах. Впрочем, сами москвичи ходить не любят; оттого извозчикам в Москве много работы. Извозчики там дешевы, но на плохих дрожках и прескверных санях; дрожки везде скверны, по самому их устройству; это просто орудие пытки для допроса обвиненных; но саней плохих в Петербурге не бывает: здесь самые скверные саншики сделаны на манер будто бы хороших и покрыты полостью, из теленка, но похожего на медведя, а полость покрыта чем-то в роде сукна. В Петербурге никто не сел бы на сани без медведя!.. Впрочем, в Петербурге мало ездят; больше ходят: оно и здорово, ибо движение есть лучшее и притом самое дешевое средство против геморроя, да и притом же в Петербурге удобно ходить: гор и косогоров нет, всё ровно и гладко, тротуары из плитняка, а инде и из гранита, широкие, ровные и во всякое время года чистые, как полы.

Чтобы ближе познакомиться с обеими нашими столицами, сравним между собою их народонаселение.

Высшее сословие, или высший круг общества, во всех городах в мире составляет собою нечто исключительное. Большой свет в Петербурге еще более, чем где-нибудь, есть истинная terra incognita * для всех, кто не пользуется в нем правом гражданства; это город в городе, государство в государстве. Непосвященные в его таинства смотрят на него издалека, на почтительном расстоянии, смотрят на него с завистью и томлением, с каким путник, заблудившийся в песчаной степи Аравии, смотрит на мираж, представляющийся ему цветущим оазисом; но недоступный для них рай большого света, стерегомый булавою швейцара и толпою официантов, разодетых маркизами XVIII века, даже и не смотрит на этих чающих для себя

* неизвестная земля. — *Ред.*

движения райской воды. Люди различных слоев среднего сословия, от высшего до низшего, с напряженным вниманием прислушиваются к отдаленному и непонятному для них гулу большого света и по-своему толкуют долетающие до них отрывистые слова и речи, с упоением пересказывают друг другу доходящие до их ушей анекдоты, искаженные их простодушием. Словом, они так заботятся о большом свете, как будто без него не могут дышать. Не довольствуясь этим, они изо всех сил бьются, бедные, передразнивать быт большого света, и — à force de forger,* — достигают до сладостной самоуверенности, что и они — тоже большой свет. Конечно, настоящий большой свет очень бы добродушно рассмеялся, если б узнал об этих бесчисленных претендентах на близкое родство с ним; но от этого тем не менее страсть считать себя принадлежащим или прикосновенным к большому свету доходит в средних сословиях Петербурга до неступления. Поэтому в Петербурге счету нет различным кругам «большого света». Все они отличаются со стороны высшего к низшему — величаво или лукаво-насмешливым взглядом; а со стороны низшего к высшему — досадою обиженного самолюбия, впрочем утешающего себя тем, что и мы-де не отстанем от других и постоим за себя в хорошем тоне. Хороший тон, это — точка помешательства для петербургского жителя. Последний чиновник, получающий не более семисот рублей жалованья, ради хорошего тона отпускает при случае искаженную французскую фразу — единственную, какую удалось ему затвердить из «Самоучителя»; из хорошего тона он одевается всегда у порядочного портного и носит на руках хотя и засаленные, но желтые перчатки. Девицы даже низших классов ужасно любят ввернуть в безграмотной русской записке безграмотную французскую фразу, — и если вам понадобится писать к такой девице, то ничем вы ей так не польстите, как смешением нижегородского с французским: этим вы ей покажете, что считаете ее девицею образованною и «хорошего тона». Любят они также и стишки, особенно из водевильных куплетов; но некоторые возвышаются своим вкусом даже до поэзии г. Бенедиктова, — и это девицы самых аристократических, самых бонтонных кругов чиновнического сословия. Видите ли: Петербург во всем себе верен: он стремится к высшей форме общественного быта... Не такова, в этом отношении, Москва. В ней даже большой свет имеет свой особенный характер. Но кто не принадлежит к нему, тот о нем и не заботится, будучи весь погружен в сферу собственного сословия.

Ядро коренного московского народонаселения составляет купечество. Девять десятых этого многочисленного сословия носят православную, от предков завещанную бороду, длиннополый сюртук синего сукна и ботфорты с кисточкою, скрывающие в себе оконечности плисовых или суконных брюк; одна десятая позволяет себе брить бороду и, по одежде, по образу жизни, вообще во *внешности*, по-

---

* поскольку куют — начало французской поговорки «поскольку куют — становится кузнецом». — *Ред.*

ходит на разночинцев и даже дворян средней руки. Сколько старинных вельможеских домов перешло теперь в собственность купечества! И вообще, эти огромные здания, памятники уже отживших свой век нравов и обычаев, почти все без исключения превратились или в казенные учебные заведения, или, как мы уже сказали, поступили в собственность богатого купечества. Ка́к расположилось и ка́к живет в этих палатах и дворцах «почтенное» купечество, — об этом любопытные могут справиться, между прочим, в повести г. Вельтмана «Приезжий из уезда, или суматоха в столице». Но не в одних княжеских и графских палатах, — хороши также эти купцы и в дорогих каретах и колясках, которые вихрем несутся на превосходных лошадях, блистающих самою дорогóю сбруею: в экипаже сидит «почтенная» и весьма довольная собою борода; возле нее помещается плотная и объёмистая масса ее дрожащей половины, разбеленная, разрумяненная, обремененная жемчугами, иногда с платком на голове и с косичками от висков, но, чаще, в шляпке с перьями (прекрасный пол даже и в купечестве далеко обогнал мужчин на пути европеизма!), а на запятках стоит сиделец в длиннополом жидовском сюртуке, в рыжих сапогах с кисточками, пуховой шляпе и в зеленых перчатках... Проходящие мимо купцы средней руки и мещане с удовольствием пощёлкивают языком, смотря на лихих коней, и гордо приговаривают: «Вишь! как наши-то!», а дворяне, смотря из окон, с досадою думают: «мужик проклятый — развалился, как и бог знает кто!»... Для русского купца, особенно москвича, толстая статистая лошадь и толстая статистая жена — первые блага в жизни... В Москве повсюду встречаете вы купцов, и всё показывает вам, что Москва, по преимуществу, город купеческого сословия. Ими населен Китай-город; они исключительно завладели Замоскворечьем, и ими же кишат даже самые аристократические улицы и места в Москве, каковы — Тверская, Тверской бульвар, Пречистенка, Остоженка, Арбатская, Поварская, Мясницкая и другие улицы. Базисом этому многочисленному сословию в Москве служит еще многочисленнейшее сословие: это — мещанство, которое создало себе какой-то особенный костюм из национального русского и из басурманского немецкого, где неизбежно красуются зеленые перчатки, пуховая шляпа или картуз такого устройства, в котором равно изуродованы и опошлены и русский и иностранный типы головной мужской одежды; выростковые сапоги, в которых прячутся нанковые или суконные штанишки; сверху что-то среднее между долгополым жидовским сюртуком и кучерским кафтаном; красная александрийская или ситцевая рубаха с косым воротом, а на шее грязный пестрый платок. Прекрасная половина этого сословия представляет своим костюмом такое же дикое смешение русской одежды с европейскою: мещанки ходят бóльшею частию (кроме уж самых бедных) в платьях и шалях порядочных женщин, а волосы прячут под шапочку, сделанную из цветного шелкового платка; белила, румяна и сурьма составляют неотъемлемую часть их самих, точно так же, как стеклянные глаза, безжизненное лицо

и черные зубы. Это мещанство есть везде, где только есть русский город, даже большое торговое село. Тип этого мещанства вполне постиг петербургский актер, г. Григорьев 2-й, — и этому-то типу обязан он своим необыкновенным успехом на Александрынском театре.

Но в Москве есть еще другого рода среднее сословие — образованное среднее сословие. Мы не считаем за нужное объяснять нашим читателям, что мы разумеем вообще под образованными сословиями: кому не известно, что у нас, в России, есть резкая черта, которая отделяет необразованные сословия от образованных и которая заключается, во-первых, в костюмах и обычаях, обнаруживающих решительное притязание на европеизм; во-вторых, в любви к преферансу; в-третьих, в бо́льшем или меньшем занятии чтением. Касательно последнего пункта, можно сказать с достоверностию, что кто читает постоянно хоть «Московские Ведомости», тот уже принадлежит к образованному сословию, если, кроме того, он в одежде и обычаях придерживается западного типа. К числу необходимых отличий «образованного» человека от «необразованного» у нас полагается и чин, хотя, с некоторого времени, и у нас уже начинают убеждаться, что и без чина так же можно быть образованным человеком, как и невеждою с чином. Впрочем, подобное мнение нисколько не проникло в низшие классы общества, — и миллионер-купец, поглаживая свою бородку, смело претендует на ум (благо плутоват и мастер надуть и недруга и друга), но никогда на образованность. Различий и степеней между «образованными» людьми у нас множество. Одни из них читают только деловые бумаги и письма, до них лично касающиеся, да еще календари и «Московские ведомости»; некоторые идут далее — и постоянно читают «Северную пчелу»; есть такие, которые читают решительно все русские журналы, газеты, книги и брошюры и не читают ничего иностранного, даже зная какой-нибудь иностранный язык; наконец, есть такие ésprits-forts*, которые очень много читают на иностранных языках и решительно ничего на своем родном; но «образованнейшими» должно почитать, без сомнения, тех немногих у нас людей, которые, *иногда* заглядывая в русские журналы, *постоянно* читают иностранные, *изредка* прочитывая русские книги (благо хороших-то из них очень мало), *часто* читают иностранные книги. Но еще многочисленнее оттенки нашей образованности в отношении к одежде, обычаям и картам. Есть у нас люди, которые европейскую одежду носят только официально, но у себя дома, без гостей, постоянно пребывают в татарских халатах, сафьянных сапогах и разного рода ермолках[186]; некоторые халату предпочитают ухарский архалух — щегольство провинциальных лакеев; другие, напротив, и дома остаются верны европейскому типу и ходят в пальто, в котором могут, без нарушения приличия, принимать визиты запросто; одни следуют постоянно моде, другие увлекаются венгерскими, казачьими шароварами и

---

* Сильные умы. *Ред.*

тому подобными удалыми, залихватскими и ухарскими изобретениями провинциального изящного вкуса. В образе жизни главный оттенок различий состоит в том, что одни поздно встают, обедают никак не ранее четырех часов, вечером пьют чай никак не ранее десяти часов и чем позже ложатся спать, тем лучше; а другие, в этом отношении, более придерживаются старины. В обращении оттенки нашего общества так бесчисленны, что нет никакой возможности и говорить об них. Но в этом отношении все оттенки, от самого высшего до самого низшего, имеют в себе то общего, что все равно верны внешности, которая не обязывает ни к чему внутреннему: это та же одежда. В отношении к картам есть только три различия: одни играют только в преферанс; другие только в банк и в палки; третьи и в преферанс, и в банк, и в палки. Различие кушей подразумевается само собою. В Петербурге в преферанс играют по мастям и на семь не прикупают; в Москве и провинции прикупают и на десять, без различия мастей. Образованный класс в Москве довольно многочислен и чрезвычайно разнообразен. Несмотря на то, все москвичи очень похожи друг на друга; к ним всегда будет идти эта характеристика, сделанная знаменитейшим москвичем Фамусовым:

От головы до пяток
На всех московских есть особый отпечаток.

Москвичи — люди нараспашку, истинные афиняне, только на русско-московский лад. Они любят пожить и, в их смысле, действительно хорошо живут. Кто не слышал о московском английском клубе и его сытных обедах? Кроме английского и немецкого клубов, теперь в Москве есть еще — дворянский. Кто не слышал о московском хлебосольстве, гостеприимстве и радушии? В каком другом городе в мире можете вы с таким удобством и жениться и пообедать, как в Москве?.. Где, кроме Москвы, вы можете и служить, и торговать, и сочинять романы, и издавать журналы, не для чего иного, как только для собственного развлечения, для отдыха? Где лучше можете вы отдохнуть и поправить свое здоровье, как не в Москве? Где, если не в Москве, можете вы много говорить о своих трудах, настоящих и будущих, прослыть за деятельнейшего человека в мире — и, в то же время, ровно ничего не делать? Где, кроме Москвы, можете вы быть довольнее тем, что вы ничего не делаете, а время проводите преприятно? Оттого-то в Москве так много заезжего праздного народа, который собирается туда из провинции жуировать, кутить, веселиться, жениться. Оттого-то там так много халатов, венгерок, штатских панталон с лампасами и таких невиданных сюртуков с шнурами, которые, появившись на Невском проспекте, заставили бы смотреть на себя с ужасом всё народонаселение Петербурга. В Москве есть, говорят, даже *шапки-мурмолки*, в роде той, которую, по уверению москвичей, носил еще Рюрик. Оттого-то, наконец, в Москве только может процветать цыганский хор Ильюшки. Лицо москвича никогда не озабочено: оно добродушно и откровенно и смотрит так, как будто хочет вам сказать, *а где вы сегодня обедаете*?

Кто хоть сколько-нибудь знает Москву, тот не может не знать, что кроме английского комфорта, есть еще и *московский комфорт*, иначе называемый «жизнью нараспашку». Москвичи так резко отличаются ото всех не-москвичей, что, например, московский барин, московская барыня, московская барышня, московский поэт, московский мыслитель, московский литератор, московский архивный юноша: всё это — типы, всё это — слова технические, решительно непонятные для тех, кто не живет в Москве. Это происходит от исключительного положения Москвы, в которое постановила ее реформа Петра Великого. Москва одна соединила в себе тройственную идею Оксфорда, Манчестера и Реймса. Москва — город промышленный. В Москве находится не только старейший, но и лучший русский университет, привлекающий в нее свежую молодежь изо всех концов России. Хотя значительная часть воспитанников этого университета, по окончании курса, оставляет Москву, чтоб хоть что-нибудь делать на этом свете, но всё же из них довольно остается и в Москве. Эти остающиеся, вместе с учащимися, составляют собою особенное среднее сословие, в котором находятся люди всех сословий. Их соединяет и подводит под общий уровень образование, или, по крайней мере, стремление к образованию. Среднее сословие такого рода — оазис на песчаном грунте всех других сословий. Такие оазисы находятся во многих, если не во всех, русских городах. В ином городе такой оазис состоит из пяти, в ином из двух, в ином и из одной только души, а в некоторых городах и совсем нет таких оазисов — всё чистый песок, или чистый чернозем, поросший бурьяном и крапивою. К особенной чести Москвы, никак нельзя не согласиться, что в ней таких оазисов едва ли не больше, чем в каком-нибудь другом русском городе. Это происходит от двух причин, во-первых: от исключительного положения Москвы, чуждой всякого административного, бюрократического и официального характера, ее значения и столицы и вместе огромного губернского города, во-вторых; от влияния Московского университета. Оттого, в деле вопросов, касающихся до науки, искусства, литературы, у москвичей больше простора, знания, вкуса, такта, образованности, чем у большинства читающей и даже пишущей петербургской публики. Это, повторяем, лучшая сторона московского быта. Но на свете всё так чудно устроено, что самое лучшее дело непременно должно иметь свою слабую сторону. Что нет в мире народа ученее немцев, — это известно всякому: сами москвичи, по науке, не годятся немцам — в ученики. Но зато, и у немцев есть та слабая сторона, что они до тридцати лет бывают *буршами*, а остальную — и большую — половину жизни — *филистерами* и поэтому не имеют времени быть *людьми*. Так и в Москве: люди, поставившие образованность целью своей жизни, сначала бывают молодыми людьми, подающими о себе большие надежды, и потом, если во-время не выедут из Москвы, делаются москвичами и тогда уже перестают подавать о себе какие-нибудь надежды, как люди, для которых прошла пора обещать, а пора исполнять еще на наступила. Даже и молодые люди,

«подающие о себе большие надежды», в Москве имеют тот общий недостаток, что часто смешивают между собою самые различные и противоположные понятия, как то: стихотворство с делом, фантазии праздного ума — с мышлением. Многим из них (исключения редки) стоит сочинить свою, а всего чаще вычитать готовую теорию или фантазию о чем бы то ни было, — и они уже твердо решаются видеть оправдание этой теории или этой фантазии в самой действительности, —и чем более действительность противоречит их любимой мечте, тем упрямее убеждены они в ее безусловном тождестве с действительностью. Отсюда игра словами, которые принимаются за дела, игра в понятия, которые считаются фактами. Всё это очень невинно, но оттого не меньше смешно. Что́ бы ни делали в жизни молодые люди, оставляющие Москву для Петербурга, — они делают; москвичи же ограничиваются только беседами и спорами о том, что́ должно делать, беседами и спорами, часто очень умными, но всегда решительно бесплодными. Страсть рассуждать и спорить есть живая сторона москвичей; но дела из этих рассуждений и споров у них не выходит. Нигде нет столько мыслителей, поэтов, талантов, даже гениев, особенно «высших натур», как в Москве; но все они делаются более или менее известными вне Москвы только тогда, как переедут в Петербург: тут они волею или неволею или попадают в состав той толпы, которую всегда бранили, и делаются простыми смертными, или действительно находят какое бы то ни было поприще своим способностям, часто более или менее замечательным, если и не гениальным. Нигде столько не говорят о литературе, как в Москве, и между тем именно в Москве-то и нет никакой литературной деятельности, по крайней мере теперь. Если там появится журнал, то не ищите в нем ничего, кроме напыщенных толков о мистическом значении Москвы, опирающихся на царь-пушке и большом колоколе[187], как будто город Петра Великого стоит вне России и как будто исполин на Исакиевской площади не есть величайшая историческая святыня русского народа; не ищите ничего, кроме множества посредственных стихотворений к деве, к луне, к Ивану-Великому, Сухаревой башне, а иногда — поверят ли? к пенному вину, будто бы источнику всего великого в русской народности[188]; плохих повестей, запоздалых суждений о литературе, исполненных враждою к Западу и прямыми и косвенными нападками на безнравственность людей, не принадлежащих к приходу этого журнала и не удивляющихся гениальности его сотрудников[189]. Если выйдет брошюрка, — это опять или не совсем образованные выходки против, будто бы, гниющего Запада; или какие-нибудь детские фантазии с самонадеянными притязаниями на открытие глубоких истин в роде тех, что Гоголь — не шутя наш Гомер, а «Мертвые души» единственный после «Илиады» тип истинного эпоса[190].

Разумеется, мы говорим здесь о слабых сторонах, не отрицая возможности прекраснейших исключений из них. Везде есть свое хорошее и, следовательно, свое слабое или недостаточное. Петербург и Москва — две стороны, или, лучше сказать, две односторонности,

которые могут со временем образовать своим слиянием прекрасное и гармоническое целое, привив друг другу то́, что́ в них есть лучшего. Время это близко: железная дорога деятельно делается... .

Обратимся к Петербургу.

Низший слой народонаселения, собственно простой народ, везде одинаков. Впрочем, петербургский простой народ несколько разнится от московского: кроме полугара и чая, он любит еще и кофе и сигары, которыми даже лакомятся подгородные мужики; а прекрасный пол петербургского простонародья, в лице кухарок и разного рода служанок, чай и водку отнюдь не считает необходимостию, а без кофею решительно не может жить; подгородные крестьянки Петербурга забыли уже национальную русскую пляску для французской кадрили, которую танцуют под звуки гармоники, ими самими извлекаемые: влияние лукавого Запада, рассчитанное следствие его адских козней! Петербургские швейки и вообще все простые женщины, усвоившие себе европейский костюм, предпочитают шляпки чепцам, тогда как в Москве наоборот, и вообще одеваются с большим вкусом против московских женщин даже не одного с ними сословия. То же должно сказать и о мужчинах: к какому сословию принадлежит иной служитель, или мастеровой, это можно узнать только по его манерам, но не всегда по его платью. Это опять влияние того же лукавого Запада! Далее, в нашей книге благосклонный читатель, со временем, найдет описание так называемых «лакейских балов», о которых в Москве люди этого сословия еще и не мечтали. Говоря о Москве, мы нарочно распространились о купеческом и мещанском сословиях, как о самых характеристических ее принадлежностях. Без всякого сомнения, мещане, в роде тех, которых так удачно представляет на сцене Александрынского театра г. Григорьев 2-й, есть и в Петербурге, и притом еще в довольном количестве; но здесь они как будто не у себя дома, как будто в гостях, как будто колонисты или заезжие иностранцы. Петербургский немец более их туземец петербургский. На улицах Петербурга они попадаются гораздо реже, чем в Москве; их надо искать на Щукином, в овощных лавках, в мясных рядах и всякого рода маленьких лавочках, которые рассыпаны там-и-сям по Петербургу. Мещане — сидельцы и прикащики в лавках, находящихся на более видных улицах Петербурга, как-то цивилизованнее своих московских собратий. Вообще же все они так перетасованы в петербургском народонаселении, что не бросаются в глаза прежде всего, как в Москве; скажем более: в Петербурге они как-то совсем незаметны. И вот почему мы думаем, что г. Григорьев 2-й не имел бы такого успеха на московской сцене, каким пользуется он на петербургской: представляемый им тип, конечно — не невидаль в Петербурге, но в то же время он — и не такое обыкновенное явление, которое своим резким контрастом с нравами преобладающего сословия в Петербурге могло бы не возбуждать громкого и веселого смеха на свой счет. Что же касается до петербургского купечества, — оно резко отличается от московского. Купцов с бородами, особенно богатых, в Петербурге очень

мало, и они кажутся решительными колонистами в этом обрусевшемся городе; они даже выбрали особенные улицы своим исключительным местом жительства: это — Троицкий переулок, улицы, сопредельные Пяти-Углам и около старообрядческой церкви. В Петербурге множество купцов из немцев, даже англичан, и потому большая часть даже русских купцов смотрят не купчинами, а негоциантами, и их не отличить от сплошной массы, составляющей петербургское среднее сословие. Наконец, мы дошли до главного (по его многочисленности и общности его физиономии) «петербургского сословия». Известно, что ни в каком городе в мире нет столько молодых, пожилых и даже старых бездомных людей, как в Петербурге, и нигде оседлые и семейные так не похожи на бездомных, как в Петербурге. В этом отношении Петербург — антипод Москвы. Это резкое различие объясняется отношениями, в которых оба города находятся в России. Петербург — центр правительства, город по преимуществу административный, бюрократический и официальный. Едва ли не целая треть его народонаселения состоит из военных, и число штатских чиновников едва ли еще не превышает собою числа военных офицеров. В Петербурге всё служит, всё хлопочет о месте или об определении на службу. В Москве вы часто можете слышать вопрос: «чем вы занимаетесь?» в Петербурге этот вопрос решительно заменен вопросом: «где вы служите?» Слово «чиновник» в Петербурге такое же типическое, как в Москве «барин», «барыня», и т. д. Чиновник — это туземец, истый гражданин Петербурга. Если к вам пришлют лакея, мальчика, девочку хоть пяти лет, каждый из этих посланных, отыскивая в доме вашу квартиру, будет спрашивать у дворника или и у самого-вас: «здесь ли живет *чиновник* такой-то?» хотя бы вы не имели никакого чина и нигде не служили и никогда не намеревались служить. Такой уж петербургский «норов»! Петербургский житель вечно болен лихорадкою деятельности; часто он в сущности делает *ничего*, в отличие от москвича, который *ничего не делает*, но «ничего» петербургского жителя для него самого всегда есть «нечто»: по крайней мере, он всегда знает, из чего хлопочет. Москвичи, бог их знает, как нашли тайну всё на свете делать так, как в Петербурге отдыхают или ничего не делают. В самом деле, даже визит, прогулка, обед — всё это петербуржец исправляет с озабоченным видом, как будто боясь опоздать, или потерять дорогое время, и на всё это решается он не всегда без цели и без расчета. В Москве даже солидные люди молчат только тогда, когда спят, а юноши, особенно «подающие о себе большие надежды», говорят даже и во сне, а потом даже иногда печатают, если им случится сказать во сне что-нибудь хорошее, — чем и должно объяснять иные литературные явления в Москве. Петербуржец, если он человек солидный, скуп на слова, если они не ведут ни к какой положительной цели. Лицо москвича открыто, добродушно, беззаботно, весело и приветливо; москвич всегда рад заговорить и заспорить с вами о чем угодно и в разговоре москвич откровенен. Лицо петербуржца всегда озабочено и пасмурно; петербуржец всегда вежлив, часто даже любе-

зен, но как-то холодно и осторожно: если разговорится, то о предметах самых обыкновенных; серьёзно он говорит только о службе, а спорить и рассуждать ни о чем не любит. По лицу москвича видно, что он доволен людьми и миром; по лицу петербуржца видно, что он доволен — самим собою, если, разумеется, дела его идут хорошо. Отсюда проистекает его тонкая наблюдательность: от этого беспрестанно вспыхивает его тонкая ирония: он сейчас заметит, если ваши сапоги не хорошо вычищены, или у ваших панталон оборвалась штрипка, а у жилета висит готовая оборваться пуговка, заметит — и улыбнется лукаво, самодовольно... В этой улыбке, впрочем, и состоит вся его ирония. Москвич снисходителен ко всякому туалету и незамечателен вообще во всем, что касается до наружности. Прежде всего он требует, чтоб вы были или добрый малый, или человек с душою и сердцем... При первой же встрече он с вами заспорит и только тогда начнет иронически улыбаться, когда увидит, что ваши мнения не сходятся с мнениями кружка, в котором он ораторствует, или в котором он слушает, как другие ораторствуют, и который он непременно считает за литературную или философскую «партию». Вообще, всякий москвич, к какому бы званию ни принадлежал он, вполне доволен жизнию, потому что доволен Москвою, и по своему умеет наслаждаться жизнию, потому что по своему он живет широко, раздольно, нараспашку. В чем заключается его наслаждение жизнию — это другой вопрос. Умные люди давно уже согласились между собою, что крепкий сон, сильный аппетит, здоровый желудок, внушающие уважение размеры брюшных полостей, полное и румяное лицо и, наконец, завидная способность быть всегда в добром расположении духа, суть самое прочное основание истинного счастия в сем подлунном мире. Москвичи, как умные люди, вполне соглашаясь с этим, думают еще, что чем менее человек о чем-нибудь заботится серьезно, чем менее что-нибудь делает и чем более обо всем говорит, тем он счастливее. И едва ли они не правы в этом отношении, счастливые мудрецы! Зато один вид москвича возбуждает в вас аппетит и охоту говорить много, горячо, с убеждением, но решительно без всякой цели и без всякого результата! Не такое действие производит на душу наблюдателя вид петербургского жителя. Он редко бывает румян, часто бывает бледен, но всего чаще его лицо отзывается геморроидальным колоритом, свойственным петербургскому небу; и на этом лице почти всегда видна бывает забота, что-то беспокойное, тревожное и, вместе с этим, какое-то довольство самим собою, что-то похожее на непобедимое убеждение в собственном достоинстве. Петербургский житель никогда не ложится спать ранее двух часов ночи, а иногда и совсем не ложится, но это не мешает ему в девять часов утра сидеть уже за делом или быть в департаменте. После обеда он непременно в театре, на вечере, на бале, в концерте, в маскараде, за картами, на гулянье, смотря по времени года. Он успевает везде и как работает, так и наслаждается торопливо, часто поглядывая на часы, как будто боясь, что у него не хватит времени. Москвич — предобрейший чело-

чич доверчив, разговорчив и особенно наклонен к дружбе. Петербуржец, напротив, не говорлив, на других смотрит с недоверчивостью и с чувством собственного достоинства: ему как будто всё кажется, что он или занят деловыми бумагами, или играет в преферанс, а известно, что важные занятия требуют внимания и молчаливости. Петербуржец резко отличается от москвича, даже в способе наслаждаться: в столе и винах он ищет утонченного гастрономического изящества, а не излишества, не разливанного моря. В обществе он решится лучше скучать, нежели, предавшись обаянию живого разговора, манкировать перед чинностию и церемонностию, в которых он привык видеть приличие и хороший тон. Исключение остается за холостыми пирушками: русский человек *кутит* одинаково во всех концах России, и в его *кутеже* всегда равно проглядывает какое-то степное раздолье, напоминающее древне-новгородские нравы.

В Москве нет чиновников. Порядочные люди в Москве, к чести их, вне места своей службы, умеют быть просто людьми, так что и не догадаешься, что они служат. Низший класс бюрократии там слывет еще под именем «приказных» и мало заметен, разумеется, для тех, кто не имеет до них дела, и зато, разумеется, тем заметнее для тех, кому есть до них нужда. Военных в Москве мало: притом многие из них являются туда на время, в отпуск. Словом, в Москве почти не заметно ничего официального, и петербургский чиновник в Москве есть такое же странное и удивительное явление, как московский мыслитель в Петербурге. Хотя москвич вообще оригинальнее и как будто самобытнее петербуржца, однако тем не менее он очень скоро свыкается с Петербургом, если переедет в него жить. Куда девается высокопарные мечты, идеалы, теории, фантазии! Петербург, в этом отношении, пробный камень человека: кто, живя в нем, не увлекся водоворотом призрачной жизни, умел сберечь и душу и сердце не на счет здравого смысла, сохранить свое человеческое достоинство, не предаваясь донкихотству, — тому смело можете вы протянуть руку, как человеку... Петербург имеет на некоторые натуры отрезвляющее свойство: сначала кажется вам, что от его атмосферы, словно листья с дерева, спадают с вас самые дорогие убеждения; но скоро замечаете вы, что то́ не убеждения, а мечты, порожденные праздною жизнию и решительным незнанием действительности, — и вы остаетесь, может быть, с тяжелою грустью, но в этой грусти так много святого, человеческого... Что́ мечты! Самые обольстительные из них не сто́ят в глазах *дельного* (в разумном значении этого слова) человека самой горькой истины, потому что счастие глупца есть ложь, тогда как страдание дельного человека есть истина, и притом плодотворная в будущем...

Для дополнения нашей картины выпишем несколько строк о Москве и Петербурге из одной старой статьи, которая так хороша, что в ней многое осталось новым и по прошествии семи лет*.

* *Современник*, 1837, т. VI, стр. 403.

«Петербург весь шевелится, от погребов до чердака; с полночи начинает печь французские хлебы, которые на-завтра все съест разноплеменный народ, и во всю ночь то один глаз его светится, то другой; Москва ночью вся спит, и на другой день, перекрестившись и поклонившись на все четыре стороны, выезжает с калачами на рынок. Москва женского рода, Петербург — мужеского. В Москве всё невесты, в Петербурге всё женихи. Петербург наблюдает большое приличие в своей одежде, не любит пестрых цветов и никаких резких и дерзких отступлений от моды; зато Москва требует, если уж пошло на моду, чтоб во всей форме была мода: если талия длинна, то она пускает ее еще длиннее: если отвороты фрака велики, то у ней как сарайные двери. Петербург—аккуратный человек, совершенный немец, на всё глядит с расчетом, и прежде, нежели задумает дать вечеринку, посмотрит в карман; Москва — русский дворянин, если уж веселится, то веселится до упаду и не заботится о том, что уже хватает больше того, сколько находится в кармане; она не любит середины. Москва всегда едет завернувшись в медвежью шубу и большею частию на обед; Петербург в байковом сюртуке, заложив обе руки в карман, летит во всю прыть на биржу или в должность. Москва гуляет до четырех часов ночи и на другой день не подымается с постели раньше второго часа; Петербург тоже гуляет до четырех часов, но на другой день, как ни в чем не бывало, в девять часов спешит в своем байковом сюртуке в присутствие. В Москву тащится Русь с деньгами в кармане и возвращается налегке; в Петербург едут люди безденежные и разъезжаются во все стороны света с изрядным капиталом. В Москву тащится Русь в зимних кибитках по зимним ухабам сбывать и покупать; в Петербург идет русский народ пешком летнею порою строить и работать. Москва — кладовая: она наваливает тюки да вьюки, на мелкого продавца и смотреть не хочет; Петербург весь расточился по кусочкам, разделился, разложился на лавочки и магазины и ловит мелких покупщиков; Москва говорит: «коли нужно покупщику, сыщет». Петербург сует вывеску под самый нос, подкапывается под ваш пол с «ренским погребом» и ставит извощичью биржу в самые двери вашего дома; Москва не глядит на своих жителей, а шлет товары во всю Русь. Петербург продает галстухи и перчатки своим чиновникам. Москва — большой гостиный двор; Петербург — светлый магазин. Москва нужна России; для Петербурга нужна Россия. В Москве редко встретишь гербовую пуговицу на фраке; в Петербурге нет фраков без гербовых пуговиц. Петербург любит подтрунить над Москвою, над ее неловкостью и безвкусием; Москва кольнет Петербург тем, что он не умеет говорить по-русски. В Петербурге, на Невском проспекте, гуляют в два часа люди, как будто сошедшие с журнальных модных картинок, выставляемых в окна; даже старухи с такими узенькими талиями, что делается смешно; на гуляньях в Москве всегда попадается в самой середине модной толпы какая-нибудь матушка с платком на голове и уже совершенно без всякой талии».

Мы выпустили несколько строк из этого отрывка, потому что они уже устарели и без комментарий не годятся. Кроме этого, нельзя оставить без замечания фразы: «Москва нужна России; для Петербурга нужна Россия». Эта фраза более остроумна, чем справедлива. Петербург так же нужен России, как и Москва, а Россия так же нужна для Москвы, как и для Петербурга. Нельзя отнять важного значения у Москвы, хотя и нельзя еще сказать, в чем именно оно состоит. Значение самого Петербурга яснее пока à priori, чем à posteriori. Это оттого, что мы всё еще находимся в настоящем моменте нашей истории; наше прошедшее так еще невелико, что по нем мы можем только догадываться о будущем, а не говорить о нем утвердительно. Мы всё еще в переходном положении. Поэтому мудрено схватить верно и определенно характеристику обоих городов. Говоря о том, что́ они теперь, всё надо думать, чем они могут сделаться в будущем. Может быть, назначение Москвы состоит в удержании национального начала (сущности которого, как сущности многих вещей мира сего, пока нет возможности определить) и в противоборстве иноземному влиянию, которое могло бы оставаться решительно внешним, а потому и бесплодным, если б не встречало на своем пути национального элемента и не боролось с ним. Всё живое есть результат борьбы; всё, что является и утверждается без борьбы, всё то мертво. Несмотря на видимую падкость Москвы до новых мнений, или, пожалуй, и до новых идей, — она, моя матушка, до сих пор живет всё по старому и не тужит. С этими идеями она обращается как-то по-немецки: идеи у ней сами по себе и жизнь сама по себе. Ясно, что в ней есть свое собственное *консервативное* начало, которое только уступает, и то понемногу и медленно, новизне, но не покоряется ей. И представитель этой новизны есть Петербург, и в этом его великое значение для России. Петербург не заносится идеями; он человек положительный и рассудительный. Своего байкового сюртука он никогда не назовет римскою тогою; он лучше будет играть в преферанс, нежели хлопотать о невозможном; его не удивишь ни теориями, ни умозрениями, а мечты он терпеть не может; стоять на болоте ему не совсем приятно, но всё-таки лучше, чем держаться, без всяких подпор, на воздухе. Его закон — нудящая сила обстоятельств, и он готов сделаться чем угодно, если это угодно будет обстоятельствам. Поэтому его мудрено определить на основании того, чем он был и что он есть. Ни один петербуржец не лезет в гении и не мечтает переделывать действительности: он слишком хорошо ее знает, чтоб не смиряться перед ее силою. Гении родятся сотнями только там, где, вследствие обстоятельств, царствует полное неведение того, что называется действительностию, где каждый собою меряет весь мир и мечты своей праздношатающейся фантазии принимает за несомненные факты истории и современной действительности. В Петербурге каждый является на своем месте и самим собою, потому что, если бы в нем кто-нибудь объявил притязания быть лучше и выше других, ему сказали бы: «а ну те, попробуйте!» Словом, Петербург не верит, а требует дела. В нем

каждый стремится к своей цели, и какова бы ни была его цель, петербуржец ее достигает. Это имеет свою пользу, и притом большую: какова бы ни была деятельность, но привычка и приобретаемое через нее уменье действовать — великое дело. Кто не сидел сложа руки и тогда, как не́чего было делать, тот сумеет действовать, когда настанет для этого время. Город — не то, что человек; для него и сто лет не бог знает какое время. Короче: мы думаем, что Петербургу назначено всегда трудиться и делать, так же как Москве подготовлять деятелей. Это видно и теперь: сколько молодых людей, окончивших в Московском университете курс наук, приезжает в Петербург на службу! Вследствие влияния Московского университета и вследствие тихого, *провинциального* положения Москвы, в ней, говоря вообще, читают не больше, чем в Петербурге, но в деле вопросов науки, искусства, литературы москвичи обнаруживают больше простора, знания, вкуса, такта, образованности, чем большинство петербургской читающей и рассуждающей публики. Вследствие тех же самых обстоятельств в Москве больше, чем в Петербурге, молодых людей, способных к делу; но делают что-нибудь они опять-таки только в Петербурге, а в Москве только говорят о том, что́ бы и ка́к бы они делали, если бы стали что-нибудь делать.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В 1844 ГОДУ

Вот уже пятое обозрение годового бюджета русской литературы представляем мы нашим читателям. Обязавшись перед публикою быть верным зеркалом русской литературы, постоянно отдавая отчет во всякой вновь выходящей в России книге, во всяком литературном явлении, «Отеч. записки» не вполне выполнили бы свое назначение — быть полною и подробною летописью движения русского слова, если б не вменили себе в обязанность этих годичных обозрений, в которых обо всем, о чем в продолжение целого года говорилось, как о настоящем, говорится как о прошедшем, и в которых все отдельные и разнообразные явления целого года подводятся под одну точку зрения. Не ставим себе этого в особенную заслугу, потому что видим в этом только должное выполнение добровольно принятой на себя обязанности; но не можем не заметить, что подобная обязанность довольно тяжела. Читатели наши знают, что большая часть этих годичных обозрений постоянно наполнялась рассуждениями вообще о русской литературе и, следовательно, о всех русских писателях, от Кантемира и Ломоносова до настоящей минуты; а взгляд на прошлогоднюю литературу — главный предмет статьи — всегда занимал ее меньшую часть. Подобные отступления от главного предмета необходимы по двум причинам: во-первых, потому, что настоящее объясняется только прошедшим, и потому, что по поводу целой русской литературы еще можно написать не одну, а даже и несколько статей, более или менее интересных; но о русской литературе за тот или другой год, право, нѐ о чем слишком много или слишком интересно разговориться. И это-то составляет особенную трудность подобных статей. Легко пересчитывать богатства истинные или мнимые; много можно говорить о них; но что́ сказать о бедности, близкой к нищете? Да, о совершенной нищете, потому что теперь нет уже и мнимых, воображаемых богатств. А между тем о чем же говорить журналу, если ему уже нѐчего говорить о литературе? Ведь у нас литература составляет единственный интерес, доступный публике, если не упоминать о преферансе, говоря о немногих, исключительных и как бы случайных ее интересах. Итак, будем же говорить о литературе, — и если, читатели, этот предмет уже

кажется вам несколько истощенным и слишком часто истощаемым, если толки о нем уже доставляют вам только то магнетическое удовольствие, которое так близко к усыплению, — поздравляем вас с прогрессом и пользуемся случаем уверить вас, что мы, в свою очередь, совсем не чужды этого прогресса, и что, в этом отношении, вы не правы, если вздумаете упрекнуть нас в отсталости от духа времени и в наивной запоздалости касательно его интересов... Еще раз: будем рассуждать о русской литературе, — предмет и новый и любопытный...

Переходчивы времена, как подумаешь! Вспомните о том, что́ так сильно интересовало вас, что́ давало такую полноту вашей жизни и что́ было еще так недавно, — вы поневоле воскликните с грустию:

Свежо предание, а верится с трудом!

На Руси еще не вывелись люди, которые

Известья черпают из забытых газет
Времен очаковских и покоренья Крыма;

люди, которые со вздохом вспоминают о пудре, о косах с кошельками, о висках à la pigeon, о шитых кафтанах, о шляпах-кораблликах, об атласных штанах, о шелковых чулках и башмаках с бриллиантовыми пряжками и красными каблуками; о робронах, о фижмах, о мушках, о менуэте, о гросфатере, о вельможеских столах, куда всякий pauvre diable* мог явиться за подачкою, наесться и напиться и за всё это расквитаться только униженным поклоном щедрому амфитриону, который так же мало замечал этот поклон, как и тех, кто сидел за столом его; о фейерверках, о пирах, о *Петриаде* Ломоносова, о трагедиях Сумарокова, *Россиаде* Хераскова, *Душеньке* Богдановича, одах Петрова и Державина и обо всей этой поэзии, столь плодовитой, столь громкой, столь однообразной, некогда возбуждавшей такое благоговейное удивление, а теперь известной большею частию только по воспоминаниям, по преданию и по слухам... И правы, сто, тысячу раз правы эти вздыхающие остатки, одиноко и безотрадно уцелевшие от тех времен: вокруг них «всё новое кипит, былое истребя». Мир их и мир наш — два совершенно различные мира, между которыми нет ничего общего. Говоря с нами, они с трудом понимают в наших устах русский язык, так страшно изменившийся с тех пор; что же до наших понятий — они не вразумительны для них даже и при посредстве самого точного и верного перевода на их понятия. Положение таких людей можно сравнить только с несчастием — вдруг ожить, пролежав лет восемьдесят под тою землею, на которой всё двигалось и изменялось с быстротою изумительной. Да, им, этим добрым людям, есть о чем вздыхать! Но эти люди теперь — исключение, дорогая редкость, нечто в роде подлинника несторовой летописи, если только подлинник несторовой летописи где-нибудь еще существует или существовал когда-ни-

* бедный малой — *Ред.*

будь. Но теперь есть еще довольно людей другого мира, более близкого нашему. Это люди, которые юношами любовались на блестящий закат царствования Екатерины II, и с гордыми надеждами встретили кроткое сияние царствования Александра Благословенного; которые еще не успели привыкнуть ни к пудре, ни к пуклям и весело расстались с этими атрибутами отошедшего к вечности века; которые без поверки, без сомнения, повторяли громкие фразы пожилых и старых людей о величии Ломоносова, Сумарокова, Хераскова, Петрова и Державина, — но которые уже плакали навзрыд над *Бедною Лизою*, предавались нежной меланхолии при чтении *Натальи боярской дочери* и восхищались *Письмами русского путешественника*. При этом поколении оды были еще в ходу, но более по укоренившемуся в прошлом веке благоговению к их громогласию, нежели вследствие потребностей наставшего нового века. Скажем более: ода тогда уже отжила свое время, и ее громозвучные возгласы были заглушены томными вздохами и нежным журчанием сладких слез. Одам не переставали удивляться, считая их высшим родом поэзии, после героической поэмы; но новых даровитых одистов не являлось. Дмитриев пробовал писать оды, но только пробовал (что не мешало ему, однако ж, жестоко осмеять оды в остроумной сатире *Чужой толк*), — и настоящий успех имели его песни, басни, сказки, эпиграммы, надписи и мадригалы, а не оды. Между молодым поколением начали потом появляться ésprits-forts *, которые позволяли себе сомневаться в неоспоримом величии Сумарокова: и не мудрено — они ведь знали каждую строку Карамзина, выучили наизусть его стихи, равно как стихи Дмитриева и Нелединского; в театре восхищались трагедиями Озерова. Мерзляков даже дерзнул (о, ужас!) изъявить довольно резкое сомнение насчет безукоризненного совершенства *Россіады* и *Владимира*. Муза Жуковского открыла изумленным глазам этого поколения совершенно новый мир поэзии. Нам раз случилось слышать от одного из людей этого поколения довольно наивный рассказ о том странном впечатлении, каким поражены были его сверстники, когда, привыкши к громким фразам, вроде: *О ты, священна добродетель!* — они вдруг прочли эти стихи:

Вот и месяц величавый
Встал над тихою дубравой;
То из облака блеснет,
То за облако зайдет;
С гор простерты длинны тени;
И лесов дремучих сени,
И зерцало зыбких вод,
И небес далекий свод
В светлый сумрак облеченны...
Спят пригорки отдаленны,
Бор заснул, долина спит...
Чу!.. полночный час звучит.

---

* сильные умы. *Ред.*

По наивному рассказу современников этой баллады особенным изумлением поразило слово *чу!*.. Они не знали, что̀ им делать с этим словом, ка̀к принять его — за поэтическую красоту, или литературное уродство... И в то время, как Жуковский вводил и распространял вкус к романтизму, скрипучий, сросшийся с усечениями и какофониею русский псевдо-классицизм, под очаровательным пером Батюшкова, дошел даже не только до щегольства, но и почти до поэзии выражения, до мелодии стиха... И что̀ же? — Едва прошло два десятилетия наступившего века, как явился Пушкин, — и доселе новое поколение с изумлением увидело себя поколением уже отжившим свое время... В самом деле, если русская проза, преобразованная Карамзиным, улучшенная Жуковским, еще не показала в это время решительного стремления к новому преобразованию, — зато стихи так быстро, так скоро изменились, что тотчас же за Пушкиным даже и убогие талантом молодые люди запели такими легкими, такими гладкими стихами, что, в сравнении с ними, и стихи Батюшкова перестали казаться образцом изящества. И добро бы реформа стиха ограничивалась только его фактурою: нет, самый тон поэзии, ее содержание, ее мотивы: — всё стало диаметрально-противоположно прежней поэзии. Сколько уже времени до того Жуковский писал баллады! на них некоторые косились, хотя большинство читало их с одобрением; но лишь явился Пушкин, не написавший почти ни одной баллады, как баллада сделалась любимым родом: все принялись за мертвецов, за кладбища, за ночных убийц; поднялись жестокие споры за балладу. Элегия наповал убила оду; уныние, грусть, *разочарование*, *сомнение*, сладостная лень, пьянство, похмелье, пиры, студентское удальство, гамлетовское раздумье, разрушенные надежды, обманщица-жизнь, пена шампанского, разбойники, нищие, цыгане — вот что, как хозяева, вошло во храм русской поэзии и гордо пальцем указало дверь прежним жрецам и поклонникам... Критика, дотоле скромная, покорная служительница авторитета и льстивая повторяльщица избитых общих мест, — вдруг словно с цепи сорвалась. Она перевернула все понятия, ложью объявила то̀, что̀ дотоле считалось истиною, назвала истиною то̀, что̀ дотоле считалось ложью. Сумарокова провозгласила она бездарным писакою, под-пару Тредиаковскому; поэмы Хераскова из *великих* произвела только в *тяжелые*; Петрова объявила надутым ритором в стихах; даже Ломоносова дерзнула поставить, как поэта и лирика, на весьма почтительное расстояние от Державина. Из всех этих колоссальных слав уцелели только Ломоносов и Державин; но первый больше, как ученый, как преобразователь языка, нежели как поэт; об одном только Державине новая критика повторила все старые фразы, с прибавлением своих новых. Потом пользовались ее благосклонностью Хемницер и Богданович, и не был ею оценен Фонвизин — единственный писатель екатерининского века, которого будут читать еще не один век. К числу заслуг новой критики принадлежит еще то, что она уничтожила смешной предрассудок, основанный на кумовстве и безвкусии, — предрассудок,

вследствие которого басни Дмитриева считались выше басен Крылова, — тогда как здравый смысл и чистый вкус, запрещали какое-нибудь сравнение между талантливыми баснями Дмитриева и гениальными баснями Крылова... Не перечесть всех подвигов новой критики! Не довольствуясь своими писателями, она смело пустилась судить (впрочем, с чужого голоса) об иностранных: не только Флориан, Делиль, Кребильйон, Дюси, Попе, Адиссон, Драйден, но и трагики — Корнель, Расин, Вольтер были объявлены ею плохими и ничтожными поэтами. Взамен их, она провозгласила великими гениями Шекспира, Сервантеса, Шиллера, Гёте, Байрона, Вальтера Скотта, *Виктора Гюго*, заговорила с уважением о Гофмане, Жан-Поле, Вашингтоне-Ирвинге, Тике, Цшокке. — Буало, Баттё и Лагарп были ею уничтожены, как законодатели в области изящного, как руководители литературного вкуса: на дребезги разбитых их статуй и пьедесталов поставила она братьев Шлегелей.

Но все эти «опасные новости», все эти «дикие неистовства» вольнодумной критики, так изумившие и раздражившие старое поколение, и в половину не произвели на него такого страшного, потрясающего впечатления, как начавшиеся потом нападки на Карамзина. Тут вполне обнаружилось воспитанное Карамзиным поколение: в непростительной дерзости новых критиков — судить о Карамзине не по табели о рангах, а по своему смыслу и вкусу — увидело оно покушение на жизнь и честь — не Карамзина (которого честь достаточно обеспечивалась его заслугами), а на жизнь и честь карамзинского поколения. Война была страшная; много было пролито чернил и поломано перьев; сражались и стихами и прозою. Замечательно, впрочем, что эта война началась еще при жизни Карамзина (который не вмешивался в нее), и что первый осмелился заговорить о Карамзине, не по преданию и не по авторитету, а по собственному суждению человека старого поколения — профессор Каченовский. Князь Вяземский доказывал ему его несправедливость в стихотворном послании, которое было напечатано в *Сыне отечества* (1821) и начиналось так:

Перед судом ума сколь, Каченовский! жалок
Талантов низкий враг, завистливый зоил,
Как оный вечный огнь на алтаре весталок,
Так втайне вечный яд, дар лютый адских сил
В груди несчастного неугасимо тлеет.
На нем чужой успех, как ноша, тяготеет;
Счастливца свежий лавр — колючий терн ему;
Всегда он ближнего довольством недоволен,
И вольный мученик, чужим здоровьем болен.

Каченовский перепечатал это послание у себя, в *Вестнике Европы*, поблагодарив издателей *Сына отечества* за запятую и восклицательный знак, которыми, в первом стихе, отделено имя того, к кому адресовано послание, и снабдив эту пьесу очень любопытными примечаниями. И долго после того продолжалась война... Карамзина не стало; князь Вяземский напечатал в *Телеграфе* еще стихотворную

филиппику против врагов Карамзина, т. е. против людей, которые почли себя вправе судить о Карамзине по крайнему их, а не чужому разумению; в этой филиппике он сравнил Карамзина с гениальным зодчим, который из грубого материала русского языка воздвиг великолепный храм; а критиков Карамзина сравнил он с совами, которые набились в храм, и проч. Но, несмотря на все филиппики в прозе и стихах, время всё шло да шло, унося с собою и вещи и людей, всё изменяя в пользу нового насчет старого. Из поколения, образованного под влиянием карамзинского направления, многие смотрели на Пушкина косо, как на литературного еретика; но очень немногие умели как-то эклектически сочетать уважение к Пушкину и другим новым талантам, с уважением, попрежнему более упрямым, нежели отчетливым, к литературным корифеям своего времени. *Мое время, наше время* — какие это волшебные слова для человека! И ка̀к не считать ему своего времени за золотой век Астреи: ведь он тогда был молод и счастлив! Писатели его времени были первыми, которые поразили впечатлением его юный ум, его юное сердце, а впечатления юности неизгладимы!.. И потому мы не можем без живой симпатии читать этих стихов, в которых отжившее свой век поколение, в лице одного из замечательнейших своих представителей, с такою грустною искренностью признает себя побежденным и, отказываясь делить интересы нового поколения, уже не обвиняет его за то, что оно живет жизнию тоже своего, а не чужого времени:

Сыны другого поколенья,
Мы в новом — прошлогодний цвет:
Живых нам чужды впечатленья,
А нашим в них сочувствий нет.
Они, что̀ любим, разлюбили,
Страстям их — нас не волновать!
Их не было там, где мы были,
Где будут — нам уж не бывать!
Наш мир — им храм опустошенный,
Им баснословье — наша быль,
И то̀, что̀ пепел нам священный —
Для них одна немая пыль.
Так мы развалинам подобны,
И на распутии живых
Стоим, как памятник надгробный
Среди обителей людских.

Да, понятна такая грусть, равно как и то, что поколение карамзинского периода нашей литературы проиграло тяжбу о своем первенстве скорее, нежели увидело и призналось, что его тяжба проиграна. Между ним было много людей, которые прочли первые печатные строки Карамзина в минуту их появления, а Карамзин начал писать за десять лет до начала нового столетия: следовательно, многие из людей этого поколения, не приготовившись, встретили славу Пушкина, вдруг выросшую колоссально без их ведома, без их содействия, и какую славу! — славу, которой до него не знал ни один русский поэт — славу *народную*... В то время самые младшие из людей этого поколения были уже людьми возмужалыми, вполне

развившимися и определившимися; бо́льшая же часть этого поколения состояла из людей пожилых; и если между ними немного было стариков, то к ним примкнулись, в чувстве оппозиции новой литературе, все старцы ломоносовского периода нашей литературы,— старцы, которые, разнясь с ними во многом, почти все совершенно сходились в безусловном удивлении к Карамзину. Но вот что́ удивительно: как это новое, это *романтическое* поколение, одержавшее такую решительную победу над предшествовавшим ему поколением, — как оно-то так скоро стало в то самое положение, в которое оно поставило смененное им поколение? Скажут: этому минуло уже около двадцати пяти лет, почти целая четверть века. Если б это было так, тут не было бы ничего особенно удивительного; но дело в том, что между 1831 и 1835 годом в литературе нашей произошел крутой перелом. Пушкин пошел по совершенно новой дороге, предавшись искусству в исключительном значении этого слова; издав *Бориса Годунова* и последние главы *Онегина*, он печатал и то изредка, только небольшие пьесы. Правда он напечатал в своем журнале *Капитанскую дочку* и *Скупого рыцаря*; но *Египетские ночи*, *Русалка*, *Медный всадник* и *Каменный гость* были напечатаны уже после его смерти. Сверх того, он обнаружил сильную наклонность к прозе и к важным историческим трудам, потому что его *История Пугачевского бунта* была для него самого только пробным камнем для его исторического таланта, и, работая над нею, он уже готовил материалы для труда более важного и великого — для истории Петра Великого. Но что особенно замечательно, в начале тридцатых годов (между 1831 и 1835), Пушкин так же был в упадке своей славы, как и в начале двадцатых годов он был в ее апогее. Это факт многозначительный. От Пушкина отступились его присяжные хвалители и издалека повели речь, что он отстал от века, обманул всеобщие ожидания, — словом, повели речь о его падении так же основательно, как основательно провозглашали его еще не так давно *северным Байроном* и *представителем современного человечества*. Даже дружина талантов, вместе вышедшая с Пушкиным и ему так много обязанная отблеском его отразившейся на ней славы, даже она была недовольна им. Многие спрашивали, что́ же он сделал, где у него европейские идеи, и т. п. Некоторые дошли до того, что в Пушкине стали видеть не более, как преобразователя русского стиха, — легкого, приятного и грациозного стихотворца, а пальму первенства между русскими поэтами думали вручить г. Языкову, тем более, что и сам Пушкин видел в последнем какого-то необыкновенного поэта.

Но всё это означало ни больше, ни меньше, как только то, что всё это поколение, из-под орлиного крыла Пушкина весело выпорхнувшее на раздолье литературного мира, уже отстало от него. Пушкина спасла не мысль, не сознательное стремление вперед; нет: своим спасением, т. е. тем, что он не исписался и не выписался, он обязан был только своему колоссальному таланту, своей глубокой натуре, своему необыкновенному художническому инстинкту. Ко-

гда явились его посмертные сочинения, для них нашлись ценители и судьи уже из людей нового поколения [191]; а то, которое развилось под его влиянием, и теперь еще живет воспоминанием славы Пушкина, как творца *Руслана* и *Людмилы*, *Братьев-разбойников*, *Кавказского пленника*, *Бахчисарайского фонтана*, *Графа Нулина*, *Цыган* и первых шести глав *Онегина*. В 1830 году необычайный успех *Юрия Милославского* сообщил русской литературе более прозаическое направление, в том смысле, что стихов стали меньше читать и писать, тогда как прозу жадно читала публика и в прозе усердно начали подвизаться литераторы. В 1831 и 1832 годах появились *Вечера на хуторе* Гоголя, а в 1836 году русская публика уже прочла его *Арабески*, *Миргород* и познакомилась, и в книге и в театре, с его *Ревизором*. Поэты пушкинской эпохи продолжали писать, но их стихотворения уже не возбуждали прежнего внимания, их имена уже потеряли свое прежнее очарование и перестали быть неоспоримым доказательством высокого достоинства пьес, под которыми они подписаны. В то же время явились в литературе совершенно новые имена, — между прочим, гг. Кукольник и Бенедиктов, в сочинениях которых заметно было совершенно новое направление, совсем другой характер, нежели у поэтов пушкинской школы. О значении этого направления мы не считаем нужным распространяться; скажем только, что оно было *новое*, и что во всем *новом* всегда выражается стремление к прогрессу, если не прогресс. Всё это, каждое в свою очередь, более или менее было признаком конца одного периода литературы и начала другого: одно поколение уступало место другому. Но ни в чем так резко не выразился этот конец для одних и это начало для других, как в критике. Спор о романтизме и классицизме кончился; партии не согласились, но время решило вопрос, и этим решением воспользовались, разумеется, не те, которые спорили. Романтическая критика, как мы уже заметили выше, потеряла свой торжествующий и победный тон; она вдруг сделалась недовольною, ворчливою и пустилась сокрушать авторитеты, которым сама еще так недавно кадила фимиамом благовоннейших похвал. Если в ее глазах и сам Пушкин отстал от века, то кто же бы из других мог не отстать от него? И потому все отстали, все исписались или выписались, все кроме ее, *критики с высшими взглядами*... [192]. А между тем, если кто больше всех отстал, так это, конечно, она, верхоглядная критика, и если кто вовсе не думал отставать, так это, конечно, Пушкин. Но мы не будем слишком нападать на романтическую критику и если, правды ради, выскажем ее прегрешения, то не скроем и заслуг ее, а она оказала большие заслуги общему делу развития. Она повалила множество ничтожных авторитетов, в гениальность которых, до нее, верили, как монголы верят в святость далай-ламы; она изгнала из литературы множество предрассудков самых смешных и самых жалких; она первая осмелилась сказать во всеуслышание, что можно быть в одно и то же время и человеком и прекрасным отцом семейства, образцом нравственности, словом, всячески-почтенным и заслуженным человеком

и — кропать плохие стихи, сочинять дрянные романы; что звания и должности должны уважаться, но никак не должны бездарности давать права, принадлежащие одному таланту, и что стихи или проза почтенного человека — совершенно различные предметы, так что хула на стихи или прозу его нисколько не есть хула на его личность или его звание. Всё это *теперь* похоже на истины вроде той, что зимою бывает холодно, а летом тепло; но *тогда* — это было другое дело, и нужно было много любви к истине и благородной смелости, чтоб решиться два раза в месяц и говорить эти истины и применять их к делу. Было время, когда Мерзляков не знал, куда деваться от всеобщего негодования, которое возбудили его смелые статьи против Хераскова. И даже во время Пушкина, — это помним и мы, — выходки против Сумарокова многими принимались с суеверным ужасом, как в степях Средней Азии были бы приняты хулы на далай-ламу. Теперь о таланте можно всякому судить как угодно: если вы судите ложно, и Пушкина называете бездарным писакою, а какого-нибудь нового *Тредиаковского* — гениальным писателем, — в этом все увидят только ваше невежество и безвкусие, а не дерзость, не буйство, не безнравственность. И этим прогрессом мы обязаны блаженной памяти романтической критике: и это ее неотъемлемая, неоспоримая заслуга, за которую ей честь и слава. Романтическая критика явилась в такие баснословные, такие мифические времена русской литературы, как будто бы это было назад тому тысячу лет, хотя это было не более двадцати пяти лет назад. Судите сами — и дивитесь: в то блаженное и приснопамятное время, молодой человек, желавший действовать на литературном поприще, должен был сперва втереться в гостиную какого-нибудь знаменитого писателя, прославившегося несколькими мадригалами и прозаическою статьею *о ничем*, напечатанною лет пятнадцать назад[103]; в гостиной наш кандидат в писатели должен был прислушиваться к литературным толкам «знаменитых и опытных» литераторов, чтоб научиться здраво судить о литературе, т. е. научиться повторять чужие слова, а вместе с тем и познакомиться с приличием и хорошим тоном. Выдержав первый искус, он, *в один прекрасный вечер*, робко, с замиранием сердца, объявлял почтенному собранию, что он смастерил басенку, песенку, мадригал, сонетец или что-нибудь в этом роде, и что, при сочинении своей пьесы, он *подражал* такому-то (тогда *сочинять* значило *подражать*, а сочиняя не подражать, или сочинять не подражая, значило *буйствовать* и *вольнодумничать*). Почтенное собрание благосклонно соизволяло выслушать первый опыт юного пииты, потом начинало делать свои замечания о том, чтó хорошо и чтó нехорошо в пьесе. Сколько голов, столько умов: вследствие этой аксиомы в пьесе скромного пииты не оставалось почти ни одного незабракованного слова, и всё осужденное он должен был переделать или исключить. Это повторялось несколько вечеров; наконец, стихотворение объявлялось годным для печати и помещалось в журнале. Это было родом рыцарского посвящения, и с той минуты новопоставленный обязывался быть верным риторике, фразам, пиитиче-

ским вольностям, обязывался не иметь своего суждения до известных солидных лет, а до тех пор жить ходячими мнениями знаменитых и опытных литераторов. Один из замечательнейших поборников так называемого *романтизма* [194] рассказывает презабавный анекдот из этих времен литературного патронажства: «Я помню, как однажды при мне, в обществе литераторов, читали стихи Пушкина *К морю* (они тогда не были еще напечатаны и только что явились в рукописи). Молодой человек, прочитавши их, застенчиво сказал, что это его произведение, и скромно просил совета, что́ ему исправить, и вообще можно ли напечатать их. Пошли толки! Один говорил то, другой другое; мнимый автор всё отмечал, записывал, выслушал решительный приговор, что стихи *недурны*, но без исправления печатать их нельзя, и вдруг объявил, что это — стихи Пушкина! Вообразите, какие длинные носы приросли к носам всех советников!» Вот какие были это времена! И со всем этим романтическая критика боролась смело, отважно, неутомимо, и всё это она победила.

Надо еще сказать, что эта критика имела что-то вроде самобытного мнения, не чужда была эстетической образованности и вкуса, на́скоро читала всё, что́ писалось за границею, и наскоро перелистывала, во французских переводах, почти всех европейских писателей. Это давало ей огромный перевес над людьми старого поколения, которые были хорошо знакомы только с французскими писателями XVII и XVIII века, глазами которых смотрели на писателей Германии и Англии, но сами их никогда не читали или читали в водяных французских переводах того же XVIII века. Таким образом, ложная мысль, что искусство есть украшенное подражание изящной (а не низкой) природе, и что сочинять — значит подражать какому-нибудь прославленному писателю, особенно из древних,— эта ложная мысль была первым и главным догматом их эстетического корана. Романтическая критика в особенности устремилась на *подражание*, — и если теперь поставить в заглавии своего сочинения: *подражание тому-то* или *такому-то* — значит заранее убить свою книгу, лишив ее читателей (так же, как прежде значило — заранее расположить и критику и публику в пользу своей книги); это дело — заслуга романтической критики. Так называемые русские классики больше всего боялись иметь какое-нибудь свое собственное оригинальное мнение и больше всего старались думать и говорить, как думали и говорили прежде их и как думали и говорили в их время *все*: романтическая критика сделала то, что теперь каждый скорее решится высказать странное мнение, нежели повторить чужое. О движении современных европейских литератур классики не имели никакого понятия: романтическая критика по-своему следила за ним и озадачивала классиков новыми именами и новыми идеями.

Повторяем: все эти заслуги романтической критики важны и велики; но *этим* только они и оканчиваются, тогда как она претендовала на что-то гораздо важнейшее и бо́льшее. Так называемые *ее высшие взгляды* были не чем иным, как *верхоглядством*; ее многосто-

ронность и всеведение — эклектическим энциклопедизмом; ее философия — ошибочно понятыми и неверно повторенными чужими речами. Явившись в эпоху чисто переходную, когда гораздо легче было всё отрицать, нежели что-нибудь утверждать в области русской литературы, обладая более практическою, нежели теоретическою способностью действовать, и не поняв исторически умственного движения в современной Европе, — она всё, делавшееся в европейских литературах, целиком думала перенести в русскую и потому впала в самые смешные ошибки. — Французов, у которых, после Декарта, не было уже и признаков философии, как науки[195], — французов увлек эклектизм Кузена, и они добродушно признали этого краснобая великим философом. Русская романтическая критика в этом исключительно французском, следовательно, совершенно частном явлении, увидела явление мировое, и когда даже наши доморощенные критики, поняв нелепость эклектизма, начали посмеиваться над Кузеном, а во Франции он уже совершенно пал, — романтическая критика тут-то и принялась с особенным усердием кадить гению Кузена. Теперь уже не нужно объяснять, что эклектизм есть не философия, а чистое и прямое отрицание философии, и что эклектический философ есть то же самое, что холодный огонь, или огненный холод, и что основание эклектизма, как учения мертвого и неорганического, составляет мыслекрадство и шарлатанство. После того, как Кузен переправил посмертные сочинения своего ученика Жоффруа и вписал в них похвалы себе и своей философии, тогда как Жоффруа прямо отвергает эклектизм, как нелепость и после того, как эта шулерская проделка эклектического философа была печатно выведена наружу, кто же теперь не знает, что Кузен шарлатан? — Познакомившись с новым историческим направлением во Франции, романтическая критика целиком перенесла идеи Гизо, Тьерри и Баранта о противоположности галльского элемента с франкским, как непосредственного источника всей последующей истории Франции, о борьбе общин с феодализмом и важности среднего сословия в новой европейской истории, — все эти идеи, выведенные из совершенно чуждых нам фактов, романтическая критика целиком перенесла в историю русского народа. Нападая на Карамзина, оспаривая его в каждой строке, она — бедная романтическая критика, и не замечала, какую смешную играла роль, отыскивая в русской истории совершенно чуждый ей смысл и меряя ее события совершенно чуждым ей аршином. И мудрено ли, что факты в ее истории остались те же самые, какие находятся в истории Карамзина, с прибавлением не идущих к делу высокопарных умствований, взятых напрокат у чужеземных мыслителей, — и еще с тою разницею, что история Карамзина написана языком блестящим, художественно-обработанным, хотя и искусственным, а история романтической критики написана языком пухлым, многоречивым, фразистым, темным, неопределенным — не по безграмотности романтической критики (в которой ее тогда упрекали враги ее), а по неопределенности идей, невольно отразившейся и в языке. Карамзин

увлекся идеею московского царства, созданного Иоанном III, как высочайшим идеалом государства: кто может разделять этот энтузиазм Карамзина, тот в его истории найдет именно то̀, чего в ней должно искать и что̀ в ней действительно есть, потому что Карамзин со всею добросовестностью, во всей истине исполнил свое дело, не искажая ни одного из фактов. Романтическая критика, в своей истории, волею или неволею, показала тоже московское царство (потому что против очевидности фактов нечего делать), но только с какими-то теоретическими атрибутами, которые относились к нему, как масло к воде.

Далее: романтическая критика, узнав, что во Франции закипела война между классицизмом и романтизмом, обеими руками уцепилась за слово «романтизм» и сделала его альфою и омегою всякой мудрости, ответом на все вопросы. А между тем, во Франции, думая спорить о классицизме и романтизме, в сущности-то спорили о литературной свободе, стесненной до уродства писателями XVII и XVIII века. В свое время во Франции была своя романтическая поэзия, которая называлась провансальскою. Кончилось рыцарство, — кончился и романтизм. Корнель и Расин были поэтами новомонархического, а не феодального общества. После революции Шатобриан явился представителем подновленного ради текущей потребности романтизма; тем же явился во время реставрации Ламартин. С ними ожил на минуту гальванически-воскрешенный романтизм; но чахоточное чадо скончалось гораздо прежде своих здоровых родителей. Кроме этих двух писателей в новой Франции не было ни одного нео-романтика. Но наша романтическая критика думала видеть романтиков во всех новых французских писателях, не рассмотрев в их направлении чисто отрицательного и чисто общественного и потому уже нисколько не романтического характера. Особенно видела она и романтика и великого гения в Викторе Гюго, этом поэте, который не будучи лишен поэтического таланта, совершенно лишен чувства истины, и который, силясь стать выше самого себя, выше своих средств, дошел до крайних пределов натянутости и неестественности. Быстро выросши до облаков, его колоссальная слава скоро и испарилась вместе с этими облаками. В Германии так называемое романтическое движение было ничем иным, как литературною оппозициею протестантизму, — и о романтизме и средних веках больше всего хлопотал перешедший в католицизм Шлегель. Такое же движение в пользу католицизма было частию и во Франции. Не поняв этого столь исключительного явления, объяснимого не совсем литературными причинами, — наша романтическая критика объявила Шлегелей и Экштейна великими гениями, представителями философских понятий об искусстве и лучшими критиками нашего времени. Где теперь эти гении, эти маленькие-великие люди, которым удалось разыграть заметную роль в переходный момент? — их эфемерное существование кончилось с породившим их моментом. Наша романтическая критика, преклоняясь перед Кузеном, почитала своею обязанностью благоговеть и перед Шеллингом, об учении которого

узнала она из французских газет. Когда же заслышала она о Гегеле, ее время уже прошло; ей уже не под силу стало справляться, что̀ такое Гегель. Отстав от времени, она решилась объявлять отсталым всё новое, с чем уже нельзя ей было сладить. Так же начала она, с роковой для нее эпохи тридцатых годов, действовать и в отношении к русской литературе. Марлинский у нее обогнал век, а Пушкин отстал от века. Не желая отстать от Марлинского, она и сама принялась писать повести[196]. Это были преинтересные повести: в них вся сущность и вся ценность романтической критики. Может быть, мы когда-нибудь поговорим особенно об этих повестях: предмет и любопытен и поучителен... *Вечера на хуторе*, это первое произведение Гоголя, столь оригинальное, столь свежее, столь наивное и исполненное жизни, романтическая критика встретила бранью. Запоздалая, никем невнимаемая, без голоса, без кредита, романтическая критика и теперь еще не перестает давать знать, что она всё еще пишет, пишет... Что же и как же она пишет? Кажется, всё то же и всё так же, как и прежде; да дело в том, что всё это только прежние слова, но уже без уверенности, без силы, без увлечения, без жара, и притом, слова одни и те же, всем известные и всем давно уже наскучившие. Нового в ней одно, да и то, от частого повторения, сделалось уже старо: это какая-то инстинктивная и закоренелая враждебность ко всему новому, исполненному силы и свежести. Так, она бранит постоянно Гоголя, Диккенса, доказывая, что их постигнет участь Дюкре дю-Мениля. Явился Лермонтов — она бранит и его и, говоря об одном из лучших его стихотворений: *И скучно и грустно*, восклицает насмешливо: «и скучно и грустно»! Верим, верим, что ей, — отсталой романтической, ей — запоздалой верхоглядной критике, — и скучно и грустно сознавать свое бессилие в разумении и чувствовании всего нового и юного! Но не одним этим ограничиваются ее подвиги: она пустилась в мелкие компиляции; она кропает стишонки, над которыми во время оно так остроумно потешалась... Прежде она была самобытная критика, а теперь она — поставщица всяких статей и мнений, какие ни закажут ей, готовая к услугам тех самых людей, которые некогда очень боялись ее...

Конечно, всё это «и скучно и грустно», но в то же время и понятно. Результата всякого явления должно искать в самом этом явлении. Мы уже говорили, что романтическая эпоха нашей литературы (от начала двадцатых до половины тридцатых годов) была эпохою переходною, в которой непонятое старое отрицалось во имя еще менее понятного нового, в которой только увлекались и обольщались идеями, но не проникались ими. Основание было и неглубокое и непрочное; непосредственное чувство (часто очень верное) принималось за сознательную мысль; практическая ловкость, сноровка и такт — за философское направление, за мыслительную созерцательность, нахватка — за изучение. Слово «романтизм» всего лучше объясняет дело. Романтизм был попыткою подновить старое, воскресить давно умершее. В Германии он был усилием остановить по-

ток новых идей об обществе с успехом знания, основанного на чистом разуме. Во Франции он был вызван сперва как противодействие идеям переворота, потом как нравственная поддержка реставрации. Обстоятельства его вызвали, и вместе с обстоятельствами он и исчез. Но к нам он не находился ни в каких отношениях; правда, он изгнал из нашей литературы стеснительность и однообразие форм; но разве в этом сущность романтизма? Романтизм, это — переведенный на язык поэзии мистицизм средних веков, экзальтация рыцарства. С этим романтизмом нас еще прежде познакомил Жуковский, а однако ж Жуковского никто не называл романтиком, хотя он в тысячу раз более романтик, нежели Пушкин, которого все почитали творцом и представителем романтизма в русской литературе. Вот явное доказательство, что спорили, сами не зная хорошенько, о чем!

Сверх того, даже и со стороны эстетической свободы, так ли были далеки, как думали? — Нет, и тысячу раз нет! У самых отчаянных наших романтиков понимаемый в их смысле романтизм был не больше, как тот же псевдо-классицизм, только расширенный и развязанный от уз внешней формы. Мы очень хорошо помним, что романтическая критика не раз толковала о возможности эпической поэмы в наше время: не тот же ли это псевдо-классицизм, для которого поэма была высшим родом поэзии, и который сочинял *Генриады*, *Петриады*, *Россияды*, чтоб не отстать от греков и римлян? Наш романтизм видел великое создание в «Notre-Dame de Paris»,* этом натянутом, ложном и величаво-фальшивом, хотя и блестящем произведении, — и видит признак упадка вкуса в романах Диккенса и произведениях Гоголя. А если вы захотите присмотреться к «драматическим представлениям» нашего романтизма, — то и увидите, что они месятся по тем же самым рецептам, по которым составлялись псевдо-классические драмы и комедии: те же избитые завязки и насильственные развязки, та же неестественность, та же украшенная природа, те же образы без лиц вместо характеров, то же однообразие, та же пошлость и то же уменье. Даже в иной переделке *Гамлета* нельзя не увидеть чисто-дюсисовских понятий о трагедии, только немного переправленных, — и иной переделыватель *Гамлета* — тот же самый Дюсис, только не XVIII, а XIX века: разница в покрое платья, а не в идее. А эти нападки, будто бы, на *мерзость* романов Диккенса, будто бы, на *сальность* произведений Гоголя, — не чистый ли это классицизм XVIII века? Наши романтики ушли от псевдо-классицизма гораздо меньше, нежели ушел от него Казимир Делавинь — этот жалкий примиритель Расина с Шекспиром, этот поэтический академик-эклектик...

Мы помним русский романтизм в самом разгаре его. Эпоха нашего сознания совпадает с эпохою его торжества. Юношескому чувству нравилась его походка, его удальство, его гордое сознание своих успехов. Жадно перечитывая и даже переписывая, всякое вновь появлявшееся стихотворение Пушкина, мы почти с таким же во-

* «Собор парижской богоматери». *Ред.*

сторгом хватались за всё, что выходило из-под пера Баратынского, г. Языкова, Дельвига, г. Подолинского, Веневитинова, Полежаева, Давыдова, Козлова, г. Туманского, г. Хомякова... e tutti quanti *. Всё было хорошо, всё нравилось, всё восхищало. Но более всего, после Пушкина, интересовали нас, как и всех, стихотворения Баратынского, Веневитинова, Полежаева и г. Языкова. Последний стоял в нашем сознании едва ли не первым после Пушкина. Но время шло, и мы шли за ним; декорации переменились: после того много промелькнуло новых имен, много появилось наделавших большого шума сочинений, и одни из них, очень немногие, удержали за собою свою знаменитость, но большая часть исчезла навсегда... И вот теперь эта блестящая дружина талантов, так очаровывавших наше юношеское внимание, уже дождалась потомства, хотя многие из них еще живы и даже не стары; дождалась потомства, потому что между эпохою ее блестящего успеха и между нашим временем легла целая бездна... Веневитинов умер во цвете лет, оставив книжечку стихов и книжечку прозы: в той и другой видны прекрасные надежды, какие подавал этот юноша на свое будущее, та и другая юношески-прекрасны; но ничего определенного не представляет ни та, ни другая. Короче: это прекрасная надежда, разрушенная смертью. — Полежаев умер жертвою богатых, но неуравновешенных даров природы: всё доброе в нем было вместе и злом и отравою его жизни. Поэзия его есть полное выражение его личности: это смесь вкуса с безвкусием, таланта с неразвитостью, гениальных проблесков с пошлостью, силы без меры и гармонии, словом, что-то прекрасное и вместе дикое, неопределенное. — Поэзия Козлова была скорбию личного несчастия поэта: Козлов был поэтом не по призванию, а по несчастию. Такие поэты бывают всегда однообразны, и нравятся, пока к ним не привыкнешь. *Чернец* был прочитан еще в рукописи целою Россиею; но это не был успех *Горя от ума*[197]: это был успех *Бедной Лизы*. Козлов переводил Байрона, но, переводя, он сообщал ему колорит своего собственного вдохновения и силу Байрона превращал в простое чувство унылости. В мелких стихотворениях Козлова есть мелодия стиха, но содержание их и однообразно и не довольно существенно. Летучие стихотворения Давыдова — бивуачные импровизации. Давыдов и в поэзии был партизаном, как на войне. Нельзя лучше его успеть в поэзии, занимаясь ею между прочим, как одним из наслаждений жизни. Дельвиг своею поэтическою славою был обязан больше дружеским отношением к Пушкину и другим поэтам своего времени, нежели таланту. Это была прекрасная личность, которую любили все близкие к ней; Дельвиг любил и понимал поэзию не в одних стихотворениях, но и в жизни, и это-то ошибочно увлекло его к занятию поэзиею, как своим призванием: он был поэтическая натура, но не поэт. Давно уже г. Подолинский начал писать всё реже и реже, а наконец и совсем перестал. Что это значит: неужели прежде времени потухло священное пламя вдохновения?

* и всех тому подобных. *Ред.*

Мы думаем, г. Подолинский почувствовал сам, что он сделал всё, что мог сделать, написал всё, что мог написать. Он пробовал писать, когда уже прошло его время, но, вероятно, увидел, что у него выходит то же самое, что было им давно уже написано, а попытки в другом тоне, вероятно, ему не удавались. У г. Подолинского был талант, и прекрасный; но, по нашему мнению, ни один поэт этой эпохи не выразил своими сочинениями так определенно и ясно, до какой степени бедна... как бы это сказать? бедна сущностию эта эпоха. Возьмите прежние стихотворения г. Подолинского: прекрасно, а как-то утомительно. Удивительно ли, что теперь о них совсем не говорят, как будто бы их и не было? А лет пятнадцать назад появление нового стихотворения, новой поэмы г. Подолинского было фактом текущей русской литературы. — Г. Туманский писал немного, и только в элегическом роде; в его стихах много чувства и души; в свое время стихотворения его имели большое достоинство, и когда прошло их время, они перестали являться вновь.

Призвание Баратынского было на рубеже двух сфер: он *мыслил стихами*, если можно так выразиться, не будучи собственно ни поэтом в смысле художника, ни сухим мыслителем. Стихотворения его не были ни стихотворным резонерством, ни художественными созданиями. *Дума* всегда преобладала в них над непосредственностью творчества. Почти каждое стихотворение Баратынского было порождаемо не стремлением осуществить идеальные видения фантазии художника, но необходимостью высказать скорбную мысль, навеянную на поэта созерцанием жизни. Эта мысль, или, лучше сказать, эта *дума*, всегда так тепла, так задушевна в стихах Баратынского; она обращается к голове читателя, но доходит до нее через его сердце. В думе Баратынского много *страдательного*, в обоих значениях этого слова: и в том, что в ней слышится страдание, и в том, что эта мысль не активная, а чисто пассивная. Она — всегда вопрос, на который поэт отвечает только скорбно; никогда этот вопрос не разрешается у него в ответ самодеятельностью мысли, в вопросе заключенной. Читая стихи Баратынского, забываешь о поэте и тем более видишь перед собою человека, с которым можешь не соглашаться, но которому не можешь отказать в своей симпатии, потому что этот человек, сильно чувствуя, много думал, следовательно, жил, как не всем дано жить, но только избранным. Его скорбь была у него не в фантазии, а в сердце, фантазия же только давала жизнь и форму его скорби, и сердце не рождало его скорби, но только принимало ее от его головы. Стих Баратынского запечатлен одушевлением и чувством; иногда он не лишен даже силы выражения; словом, в стихе Баратынского есть поэзия, но как его второстепенное качество, и оттого он не художествен. К недостаткам стиха Баратынского принадлежит местами прозаичность, местами неточность выражения. Вообще, поэзия Баратынского — не нашего времени; но мыслящий человек всегда перечтет с удовольствием стихотворения Баратынского, потому что всегда найдет в них *человека* — предмет вечно интересный для человека. В последнее время Бара-

тынский писал мало; в его *Сумерках* есть несколько истинно-прекрасных пьес, появлявшиеся затем стихотворения его довольно слабы. Он сделал всё, что мог сделать для литературы; но, оплакивая его преждевременную смерть, мы скорбим о потере не только поэта, но и человека: в Баратынском оба эти имени слились нераздельно... [188]

Теперь нам остается поговорить о двух поэтах пушкинской эпохи: об одном, которого слишком превозносили близкие к нему люди и которым восхищалась вся Россия — о г. Языкове, и о другом, которого превозносят теперь близкие к нему люди, но о котором публика и в то время едва знала — о г. Хомякове. Ка́к нарочно, в прошлом году вышли стихотворения того и другого, следовательно, они сами просятся в нашу статью, предмет которой — обозрение всей русской литературы в 1844 году.

Стихотворения гг. Языкова и Хомякова вышли в маленьких книжках, обе с оригинальным титулом: «НЅ Стихотворений Н. М. Языкова» — «КЕ Стихотворений А. С. Хомякова». Заглавие по счету стихотворений, счет славянскими цифрами, киноварью оттиснутыми! Оригинально, хотя и некрасиво! В одной книжке 56, в другой 25 стихотворений: хорошего понемножку!.. Начнем с *пятидесяти шести*; но прежде скажем несколько слов о том времени, когда этих стихотворений было написано целых *сто шестнадцать*...

Это было необыкновенно оригинальное время, читатели! Даже сочинения самого Пушкина, написанные в это время, большею частию весьма резко отличаются от его же сочинений, написанных после. Но Пушкин смело перешагнул через границу и своих тридцати лет, по поводу которых он так поэтически распрощался с своею юностью в VI главе *Онегина*, вышедшей в 1828 году, и через границу критических для русской литературы тридцатых годов текущего столетия. Но он перешагнул через них, как мы заметили выше, более посредством своего огромного художнического таланта, нежели сознательной мысли. На первых его сочинениях, несмотря на всё превосходство их перед опытами других поэтов его эпохи, слишком заметен отпечаток этой эпохи. Поэтому не удивительно, что Пушкин видел вокруг себя всё гениев, да талантов. Вот почему он так охотно упоминал в своих стихах с сочинениях близких к нему людей и даже в особых стихотворениях превозносил их поэтические заслуги:

Там *наш* Катенин воскресил
Корнеля гений величавый;
Там вывел колкий Шаховской
Своих комедий шумный рой...

Увы! где же этот величавый гений Корнеля, воскрешенный на русском театре г. Катениным? — об этом ровно ничего не знаем ни мы, ни русская публика... Где шумный рой комедий? — разлетелся, рассеялся и — забыт! Кто не помнит гекзаметров Пушкина, в которых он говорит, что Дельвиг возрастил на снегах феокритовы неж-

пые розы, в железном веке угадал золотой, — что он, молодой *славянин*, духом грек, а родом германец! Или кто не знает этих стихов к Баратынскому, на счет его *Эды*:

Стих каждый повести твоей
Звучит и блещет как червонец.
Твоя чухоночка, *ей-ей*,
Гречанок Байрона милей,
А твой зоил — прямой чухонец.

Как не сказать, что если все беспрекословно согласятся с последним стихом, то едва ли кто согласится с третьим и четвертым? Но, чтоб показать дело во всей его ясности, выпишем послание Пушкина к г. Языкову:

Языков, кто тебе внушил
Твое посланье *удалое?*
Как ты шалишь и как ты мил,
Какой избыток чувств и сил,
Какое *буйство молодое*!
Нет, не кастальскою водой
Ты воспоил свою Камену;
Пегас иную Иппокрену
Копытом выбил пред тобой.
Она не хладной льется влагой,
Но пенится *хмельною брагой;*
Она *разымчива*, пьяна,
Как сей напиток благородный,
Слиянье рому и вина,
Без примеси воды негодной,
В Тригорском *жаждою свободной*
Открытый в наши времена.

Это было писано в лето от Р. Х. 1826-е, — и тогда нам, как и всем, очень нравилось, а теперь мы, как и все, спрашиваем самих себя: неужели это нам нравилось и как же это нам нравилось? Что такое: *удалое послание*, и почему же это только *удалое*, а вместе с тем и не *угарное*, не *забубенное*? Что такое — *буйство молодое*? — В «Слове о полку Игореве» слова: *буй* и *буесть* употреблены в смысле *храбрый, сильный, храбрость, богатырство*; но в наше время *буйство* означает только ту добродетель, за которую сажают в тюрьму. И потом, что за эпитет — *молодое* буйство? *Хмельная брага* — напиток, который сами наши поэты, вероятно, заменяли или английским портером, или кроновским пивом. Эпитет *разымчивый* происходит от глагола *разымать, разбирать*; о пьяных говорят: эк его разнимает, эк его разбирает! Что такое *свободная жажда* — решительно не понимаем.

А между тем, было время, когда все этим восхищались, не вникая слишком строго в смысл. В это золотое время быть поэтом — значило быть древним полубогом. И потому все бросились в поэты. *Стишки* были в страшной моде: их читали в книгах, из книг переписывали в тетрадки. Молодые люди бредили стихами, и чужими и своими; «барышни» были от стихов без ума. *Дева, луна, она, к ней*,

...ная лень, мечты, буйное раздолье, разочарование, но в особенности *дева* и *луна* сделались постоянными темами, на которые наши поэты взапуски варьировали свои невинные упражнения в стихотворстве. Это было полное торжество самой бескорыстной любви к искусству и литературе. Лишь появится, бывало, стихотворение, — критики и рецензенты о нем пишут и спорят между собою; читатели говорят и спорят о нем. Бывало, убить несколько вечеров на спор о стихотворении ничего не стоило. Да, это был золотой век Астреи для стихов! поэты и читатели жили в Аркадии. Литературу любили для литературы, стихи любили для стихов, рифмы для рифм, а совсем не для того смысла или того значения, которое было (если только было) в стихах и рифмах. Теперь не то: в наш корыстный век люди до того развратились, что никто не даст даром своей статьи в журнал — из чести видеть в печати свое имя. Теперь многие пишут только для денег, в полном убеждении, что это гораздо и умнее и приличнее для взрослого человека, нежели писать из бескорыстного стремления прославить свое имя в кругу своих приятелей или плохими сочинениями действовать в пользу отечественной словесности. Люди с талантом и призванием пишут теперь из желания высказаться и за свои труды хотят брать деньги, чтоб иметь возможность вполне посвятить себя литературе. И только немногие праведные души прошли чистыми чрез мутный поток времени и сохранили целомудрие и наивность романтической эпохи. Уже не вспоминая с умыслом о том, что они тогда кропали стишонки, которыми приобрели себе большую известность, — они тем не менее любят сшивать жиденькие почтовые тетрадки, набивая их разным невинным вздором в стихах и прозе и приправляя запоздалыми суждениями о литературе и устарелыми фразами о бескорыстной любви к литературе... Счастливые люди! им всё кажется, что их время или еще не прошло, или опять скоро настанет...

В это-то время явился г. Языков. Несмотря на неслыханный успех Пушкина, г. Языков в короткое время успел приобрести себе огромную известность. Все были поражены оригинальною формою и оригинальным содержанием поэзии г. Языкова, звучностью, яркостью, блеском и энергиею его стиха. Что в г. Языкове действительно был талант, об этом нет и спора; но пора уже рассмотреть, до какой степени были справедливы заключения публики того времени об оригинальности поэзии и достоинстве стиха г. Языкова.

Начнем с оригинальности. Пафос поэзии г. Языкова составляет *поэзия юности*! Теперь посмотрим, как понял поэт поэзию юности, и попросим его самого отвечать на этот вопрос.

Нам было весело, друзья,
Когда мы тихо пировали,
Свободу нашего житья
И целый мир позабывали!
Те дни летели, как стрела,
Могучим кинутая луком;
Они звучали ярким звуком

Разгульных песен и стекла;
Как искры брызжущие стали
На поединке роковом,
Как очи, светлые вином,
Они пленительно блистали.

В этих стихах, так сказать, программа всей поэзии г. Языкова. Но вот целое стихотворение — *Кубок*, представляющее апофеозу юности и любви поэта:

Восхитительно играет
Драгоценное вино!
Снежной пеною вскипает,
Златом искрится оно!
Услаждающая влага
Оживит тебя всего:
Вспыхнут радость и отвага
Блеском взора твоего;
Самобытными мечтами
Загуляет голова,
И, как волны за волнами,
Из души польются сами
Вдохновенные слова;
Строен, пышен, мир *житейской*
Развернется пред тобой...
Много силы чародейской
В этой влаге золотой!
И любовь развеселяет
Человека, и она
Животворно в нем играет,
Столь же *сладостно-сильна*;
В дни прекрасного *расцвета*
Поэтических забот (???),
Ей деятельность поэта
Дани дивные несет;
Молодое сердце бьется,
То притихнет и дрожит,
То проснется, встрепенется,
Словно выпорхнет, взовьется
И куда-то улетит!
И, послушно, имя девы
Станет в *лики* чудных слов (???),
И сроднится с ним напевы
Вечно-памятных стихов! (!!!).
Дева-радость, величайся
Редкой славою любви,
Настоящему вверяйся
И мгновенья лови!
Горделивый и свободный
Чудно (?) *пьянствует* (!) поэт!
Кубок взял: *душе угодны*
Этот образ, этот цвет (?!);
Сел и налил; их ласкает
Взором, словом и рукой;
Сразу кубок выпивает
И высоко поднимает,
И над *буйной* головой

Держит. Речь его струится
Безмятежно-весела,
А в руке еще таится
Жребий бренного стекла (???!!!).

Вот она — поэзия юности и любви поэта, по идеалу г. Языкова!.. Чудно *пьянствует* поэт: а что же тут чудного, кроме разве того, что и поэт так же может пьянствовать, как и... приберите сами, читатели, к нашему «и» кого вам угодно. Мы понимаем, что есть поэзия во всем живом, стало быть, есть она и в *питье* вина; но никак не понимаем, чтоб она могла быть в *пьянстве*; поэзия может быть и в *еде*, но никогда в *обжорстве*. Пьют и едят все люди, но пьянствуют и обжираются только дикари. Подобное анти-эстетическое направление наш поэт довел до того, что в одном стихотворении, вспоминая о времени своего студенчества, говорит:

Ну, да! судьбою благосклонной
Во здравье было мне дано
Той жизни *мило-забубённой*
Изведать крепкое вино.

В другом стихотворении, приглашая друзей на свою могилу, поэт восклицает:

Во славу мне, вы чашу круговую
Наполните блистательным вином,
Торжественно пропойте песнь родную,
И *пьянствуйте* о имени моем

Спрашивается: каким образом поэт с дарованием, человек образованный и принадлежащий к одному из заметнейших кругов общества,— каким образом мог он дойти до такой анти-эстетичности, до такой, выразимся прямее, тривиальности в мысли, чувстве и выражении? — Не трудно объяснить это странное явление. До Пушкина наша поэзия была не только риторическою, но и скучно-чопорною, приторно-сентиментальною. Она или воспевала надутыми словами разные иллюминации, или перекладывала в пухлые фразы газетные реляции; а если вдавалась в сферу частной жизни, то или жеманно сентиментальничала, или старалась прикинуться сладострастною на манер древних. Нужна была сильная реакция этому риторическому направлению. Разумеется, эта реакция должна была заключаться в натуре, естественности и простоте как предметов, избираемых поэзиею, так и в выражении этих предметов. Понятно, что все захотели быть народными, каждый по-своему. Так Дельвиг начал писать русские песни; г. Языков начал брать слова и предметы из житейского русского мира, запел русским удальцом. Но тут прогресс был только в намерении, а в исполнение забралась та же риторика, которая водянила и прежнюю поэзию. Песни Дельвига были песнями *барина*, пропетыми будто бы на мужицкий лад. Удаль г. Языкова была тоже удалью *барина*, который только в стихах носил шапку, заломленную на бекрень, а в самом деле одевался, как одеваются все порядочные люди его сословия. В послании Пуш-

кина к г. Языкову, которое мы привели выше (и на которое должно смотреть, как на исключение между его стихотворениями), упоминается о *хмельной браге*: ясно, что поэт здесь только прикинулся пьющим этот напиток, а в самом-то деле никогда не пил, — а прикинулся, чтоб *казаться* народным. Вообще, о нравственности всех тогдашних поэтов отнюдь не должно заключать по их стихам в честь вину и пьянству: в этом случае, они *риторически* налыгали на себя небывальщину. Этого рода риторизм есть главная основа всей поэзии г. Языкова. Все его ухорские и мило-забубённые выходки, его молодое буйство и чудное пьянство явились в печати не как выражение действительности (чем должна быть всякая истинная поэзия), а так, только для *красоты слога*, как говорит Манилов. Кстати о риторике: перечтите его пьесы: *Олег*, *Евпатий*, *Песня короля Регнера**, *Ливония*, *Кудесник*, *Новгородская песня*, *Услад*, *Меченосец Аран*, *Песнь Баяна*: что́ такое всё это, если не риторика, хотя и не лишенная своего рода изящества? Тут славяне полубаснословных времен Святослава и русские XIII века говорят и чувствуют, как ливонские рыцари, которые, в свою очередь, очень похожи на немецких буршей; тут ни в чем нет истины — ни в содержании, ни в красках, ни в тоне. А там, где поэт говорит от себя, нет никакой истины в чувстве, мысль придумана, произвольно кончена, стих блестящ, бросается в глаза, поражает слух своею необыкновенностью, и читатель только до тех пор признает его прекрасным, пока не даст себе труда присмотреться и прислушаться к нему.

Люди, не симпатизировавшие с романтическою школою, нападали на некоторые стихотворения г. Языкова за отсутствие в них чувства целомудрия, за слишком неприкрытое даже цветами поэзии сладострастие. Мы так думаем, что эти пьесы так же точно заслуживают упрек за отсутствие в них именно того, излишнее присутствие чего в них так восхищало одних, так оскорбляло других. Сладострастие этих пьес холодное; это не более, как шалость воображения. Следующая пьеса самого г. Языкова есть лучшая критика на все его пьесы в этом роде:

Ночь безлунная звездами
Убирала синий свод;
Тихи были зыби вод;
Под зелеными кустами,
Сладко, дева-красота,
Я сжимал тебя руками;
Я горячими устами
Целовал тебя в уста:
Страстным жаром подымались
Перси полные твои;
Разметаясь, развивались
Черных локонов струи;
Закрывала, открывала

* Эта пьеса есть подражание пьесе Батюшкова: *Песнь Гаральда Смелого*. Вообще, г. Языков не раз подражал Батюшкову, как, например, в пьесе: *Мое уединение* и в других.

Ты лазурь своих очей;
Трепетала и вздыхала
Грудь, прижатая к моей.

Под ночными небесами,
Сладко, дева-красота,
Я горячими устами
Целовал тебя в уста...
Небесам благодаренье!
Здравствуй, дева-красота!
То играло сновиденье,
Бестелесная мечта!

Когда муза г. Языкова *прикидывается* вакханкою, — в ее бестелесном лице блестит яркий румянец наглого упоения, но худо то, что этот румянец, если вглядеться в него, оказывается толстым слоем румян... Теперь об оригинальном стихе г. Языкова: в нем много блеска и звучности; первый ослепляет, вторая оглушает, и изумленный читатель, застигнутый врасплох, признает стих г. Языкова образцовым. Первое и главное достоинство всякого стиха составляет строгая точность выражения, требующая, чтоб всякое слово необходимо попадало в стих и стояло на своем месте, так чтоб его никаким другим заменить было невозможно, чтоб эпитет был верен и определителен. Только точность выражения делает истинным представляемый поэтом предмет, так что мы как будто видим перед собою этот предмет. Стихи г. Языкова очень слабы со стороны точности выражения. Это можно доказать множеством примеров. Вот несколько:

Те дни летели, как стрела,
Могучим кинутая луком;
Они звучали *ярким звуком*
Разгульных песен и стекла;
Как искры брызжущие стали
На поединке роковом,
Как очи, светлые вином,
Они пленительно блистали.

Что̀ такое *яркий звук разгульных песен*? Есть ли какая-нибудь точность и какая-нибудь о̀бразность в этом выражении? И как могли *звучать дни*? И неужели искры только тогда пленительны, когда брызжут на роковом поединке? И какое отношение имеют эти *страшные* искры к веселой жизни поэта? Разберите всё это строго, переведите все эти фразы на простой язык здравого смысла, — и вы увидите один набор слов, замаскированный *кажущимся* вдохновением, *кажущеюся* красотою стиха...

Вспыхнут радость и отвага
Блеском взора твоего.

Неужели это поэтический образ?

Самобытными мечтами
Загуляет голова.

Что́ за *самобытные* мечты? разве — пьяные?

> *Чудно* пьянствует поэт.

Что ж тут чудного?

> *Прекрасно* радуясь, играя,
> Надежды смелые кипят.

Что́ за эпитет: *прекрасно* радуясь?

> Ты вся мила, ты вся прекрасна!
> Как пламенны твои уста!
> *Как безгранично-сладострастна*
> *Твоих объятий полнота!*

Безгранично-сладострастная *полнота* объятий: помилуйте, да этого «не хитрому уму не выдумать бы в век»!..

> Здесь муза песен полюбила
> *Мои словесные дела.*
> Разнообразные надежды
> Я *расточительно* питал.
> ... ... Грозою *правой*
> Ты *знаменито* их пугнешь.
>
> Тебе привет мой издалеча
> От москворецких берегов,
> Туда, где *звонких звоном веча*
> Моих пугалась ты стихов.
>
> Товарищи, как думаете вы?
> Для вас я пел?...
> Нет, не для вас! — Она меня хвалила,
> Ей нравились *разгульный* мой *венок*,
> И младости заносчивая сила
> *И пламенных восторгов кипяток.*
>
> Благословляю твой возврат
> Из этой *нехристи* немецкой
> На Русь, к святыне *москворецкой.*

Неточность, вычурность и натянутость всех этих выражений и слов, означенных нами курсивом, слишком очевидны и не требуют доказательств. Заметим только, что *немецкая нехристь* есть выражение, уже оставляемое даже русскими мужичками, понявшими наконец, что немцы веруют в того же самого христа, в которого и мы веруем; г. Языков тоже понимает это — в чем мы ручаемся за него; но как ему, во что бы ни стало, надо быть народным и как поэзия для него есть только маскарад, то, являясь в печати, он старается закрыть свой фрак зипуном, поглаживает свою накладную бороду и, чтоб ни в чем не отстать от народа, так и щеголяет в своих стихах и грубостию чувств и выражений. По его мнению, это значит быть *народным*! Хороша народность! Кому не дано быть народным и кто хочет сделаться им насильно, тот непременно будет простонародным,

и вульгаризмом. У г. Языкова нет ни одного стихотворения, в котором не было бы хотя одного слова, некстати поставленного или изысканного и фигурного. Если б приведенных нами примеров кому-нибудь показалось мало или доказательства наши кому-нибудь показались бы неудовлетворительными, — мы всегда будем готовы представить и больше примеров и придать нашим доказательствам большую убедительность и очевидность... Правда, встречаются у него иногда и весьма счастливые и ловкие стихи и выражения, но они всегда перемешаны с несчастными и неловкими. Так, напр., в стихотворении *Пожар*:

Уже осушены за Русь и сходки наши,
Высоко над столом *состукивались* чаши,
И разом кинуты *всей силою плеча*,
Скакали по полу дробяся и брепча.

Последний стих хорош, но глагол *состукивались* как-то отзывается изысканностию, а выражение: *кидать всей силою плеча* совершенно ложно.

Картина пышная и грозная пред нами:
Под *громоносными* ночными облаками,
Полнеба заревом багровым охватив,
Шумел и выл огня блистательный разлив.

Последние два стиха даже очень хороши; но эпитет *громоносными* во втором стихе не то, чтоб неточен, а как-то отзывается общим местом, и его *вставка* в стих, если чем-нибудь оправдывается, так это разве необходимостью составить стих непременно из шести стоп. В том же стихотворении есть стихи:

Ты помнишь ли, как мы, на празднике ночном,
Уже *веселые* и *шумные* вином,
Уже *певучие* (?) и *светлые* (!), кругами
Сидели у стола...

Что́ за странный набор слов!

Есть у г. Языкова несколько стихотворений очень недурных, несмотря на их недостатки, как напр.: *Поэту*, *Две картины*, *Вечер*, *Подражание псалму CXXXVI*. Еще раз: мы и не думаем отрицать таланта в г. Языкове, но хотим только определить объем этого таланта. Имя г. Языкова навсегда принадлежит русской литературе и не сотрется с ее страниц даже тогда, когда стихотворения его уже не будут читаться публикою: оно останется известно людям, изучающим историю русского языка и русской литературы. Г. Языков принес большую пользу нашей литературе даже самыми ошибками своими: он был смел, и его смелость была заслугою. Вычурные выражения, оскорбляющие эстетический вкус, мнимая оригинальность языка, внешняя красота стиха, ложность красок и самых чувств, — всё это теперь уже сознано в поэзии г. Языкова и всё это теперь уже не даст успеха другому поэту: но всё это было необходимо и принесло великую пользу в свое время. Дотоле всякая мысль, всякое

чувство, всякое выражение, словом, всякое содержание и всякая форма казались противными и эстетическому вкусу, если они не оправдывались, как копия образцом, произведением какого-нибудь писателя, признанного образцовым. Оттого писатели наши отличались удивительною робостию: всякое новое, оригинальное выражение, родившееся в собственной их голове, приводило их в ужас; литература, в свою очередь, отличалась скучным однообразием, особенно в произведениях второстепенных талантов. Чтоб иметь право писать не так, как все писали, надо было сперва приобрести огромный авторитет. Таким образом, первые сочинения Пушкина ужасали наших классиков своеволием мысли и выражения. И потому смелые, по их оригинальности, стихотворения г. Языкова имели на общественное мнение такое же полезное влияние, как и проза Марлинского: они дали возможность каждому писать не так, как все пишут, а ка́к он способен писать, следственно, каждому дали возможность быть самим собою в своих сочинениях. Это было задачею всей романтической эпохи нашей литературы, задачею, которую она счастливо решила.

Вот историческое значение поэзии г. Языкова: оно немаловажно. Но в эстетическом отношении общий характер поэзии г. Языкова чисто риторический, основание зыбко, пафос беден, краски ложны, а содержание и форма лишены истины. Главный ее недостаток составляет та *холодность*, которую так справедливо находил Пушкин в своем произведении — *Руслан и Людмила*. Муза г. Языкова не понимает простой красоты, исполненной спокойной внутренней силы: она любит во всем одну яркую и шумную, одну эффектную сторону. Это видно во всякой строке, им написанной, это он даже сам высказал:

Так гений радостно трепещет,
Свое величье познает,
Когда пред ним *гремит* и *блещет*
Иного гения полет.

Повидимому, поэзия г. Языкова исполнена бурного, огненного вдохновения; но это не более, как разноцветный огонь отразившегося на льдине солнца, это... но мы лучше объясним нашу мысль собственными стихами г. Языкова:

... Так волна
В лучах светила золотого
Блестит, кипит — но холодна!

Рассказывая в удалых стихотворениях более всего о своих попойках, г. Языков нередко рассуждал в них и о том, что пора уже ему охмелиться и приняться за дело. Это благое намерение или, лучше, эта охота говорить в стихах об этом благом намерении сделалась новым источником для его вдохновения, обратилась у него в истинную манию и от частого повторения превратилась в общее риторическое место. Обещания эти продолжаются до сих пор; все давно знают, что наш поэт давно уже охмелился; публика узнала даже (из

его же стихов), что он давно уже не может ничего пить, кроме рейнвейна и малаги; но дела до сих пор от него не видно. Новые стихотворения его только повторяют недостатки его прежних стихотворений, не повторяя их достоинств, каковы бы они ни были. В прошлом 1844 году в одном журнале было помещено предлинное стихотворение г. Языкова, в котором он, между прочим, говорит:

Но вот в Москве я, слава богу!
Уже не робко я гляжу
И на парнасскую дорогу —
Пора за дело мне! Вину и кутежу
Уже не стану, как бывало,
Петь *вольнодумную* хвалу:
Потехи юности удалой
Не кстати были б мне; неюному челу
Не кстати резвый плющ и роза...:
Пора за дело! В добрый путь!

Вот подлинно длинные сборы в путь! Где ж дело-то? Неужели эта крохотная книжечка с пятьюдесятью стихотворениями, из которых бо̀льшая половина старых, имеющих свой исторический интерес, и меньшая половина новых, интересных разве только как факт совершенного упадка таланта, некогда столь превозносимого? Перечтите, напр., драгоценное стихотворение, в котором неуважение к печати и грамотным людям доведено до последней степени: это — послание к *М. П. Погодину*:

Благодарю тебя сердечно
За *подареньице* твое!
Мне с ним раздолье! С ним житье
Поэту! *Дивно-быстротечно*,
Легко пошли часы мои —
С тех пор, как ты меня *уважил*!
По-стихотворчески я зажил,
Я в духе! Словно, как ручьи
С высоких гор на долы *злачны*
Бегут, игривы и *прозрачны*,
Бегут, сверкая и звеня
Светлостеклянными струями,
При ясном небе, меж цветами
Весной: так точно у меня
Стихи мои, *проворно, мило*
С пера бегут теперь; — и вот
Тебе, мой *явный* доброхот,
Стакан стихов (?!..): *на, пей!* — Что было —
Того уж нам не воротить!
Да, брат, теперь мои созданья
Не то, что в пору волнованья
Надежд и мыслей (1); — так и быть!
Они теперь — напиток трезвый: (2)
Давным давно уже в них нет
Игры и силы прежних лет,
Ни мысли пламенной и резвой,
Ни *пьяно-буйного* стиха. (3)
И не диковинное дело: (4)

Я сам не тот уже (,) и смело
В том признаюсь: кто без греха?
Но ты, *мой добрый и почтенный*,
Ты примешь ласковой душой
Напиток, поднесенный мной,
Хоть он бесхмельный и *не пенный* (5).

Скажите, ради здравого смысла: неужели это — поэзия, *язык богов*? Вот чем разрешился романтизм двадцатых годов! Впрочем, и то сказать: «От великого до смешного только шаг», по выражению Наполеона, стало быть, от *небольшого до смешного* еще ближе!..

Это *длинно-быстротечное* стихотворение, звенящее *светлостеклянными* струями пресной и не совсем свежей воды, поднесенной в стакане *ленному* доброхоту стихотворцем, *сделавшимся в духе* от *подареньица*, которым *ублажил* его *ленный* доброхот, — это образцовое проявление заживо умершего таланта не напечатано в числе заветных 57 стихотворений г-на Языкова. Напрасно! от этого его книжечка много потеряла. По-нашему, уж если печатать, так всё, чтó характеризует и определяет деятельность поэта; лучше было бы или совсем не издавать этой маленькой книжечки, в которой литература ровно ничего не выиграла, или издать книжку побольше, которая была бы вторым изданием изданных в 1833 году стихотворений г. Языкова, с прибавлением к ним всего написанного им после, а между прочим, и его прекрасной «Драматической сказки об Иване царевиче, Жар-Птице и о Сером Волке», которая, по-нашему мнению, лучше всего, чтó вышло из-под пера г. Языкова*.

Муза г. Хомякова состоит в близком родстве с музою г. Языкова, хотя и многим от нее отличается. Сперва о различии: в стихотворениях г. Языкова (прежних) нельзя отрицать признака поэтической струи, которая более или менее сквозит через их риторизм: в стихотворениях г. Хомякова есть не только струя, но полный и блестящий талант — только отнюдь не поэтический, а какой, мы скоро это скажем. Теперь о сродстве: мы показали выше, что шумливая, пенистая и кипучая, хотя, в то же время, и холодная струя поэзии г. Языкова была не из сердца — источника страстной натуры, а из головы, которая у людей еще чаще бывает источником прихотей праздного и фантазирующего рассудка, нежели источником разума, глубоко и верно постигающего действительность. Мы показали, что народность поэзии г. Языкова, непросыпный хмель и пьяное буйство его

---

(1) Вот чтó правда, так правда, хотя и выраженная прозаически, нескладно и с грешком против грамматики!..

(2) То-есть: вода?

(3) Зачем же продолжать печатать такие жалкие создания, в которых нет не только поэзии, но даже и *буйно-пьяного* стиха?

(4) Даже очень понятное!

(5) Зачем же было не послать этого пресного стакана в рукописи тому, для кого он был назначен, — дело семейное и до публики не касающееся. Чтó такое: *непенное* вино? Должно быть: не *пенник*? иначе было бы сказано: не *пенистое* вино.

* Отрывки из нее печатались в *Современнике* Пушкина.

музы, равно как и ее стремление быть вакханкою — всё это было более или менее искусственно и поддельно. В этой искусственности и поддельности г. Хомяков далеко опередил г. Языкова. Имея способность изобретать и придумывать звучные стихи, он решился употребить ее в пользу себе, приобрести ею себе славу не только поэта, но и прорицателя, который проник в действительность настоящего и постиг тайну будущего и который гадает на своих стихах не о судьбе частных личностей (как это делают ворожеи на картах), но о судьбе царств и народов... Прочтите в «Новом живописце общества и литературы» г. Полевого сцены из трагедии *Стенька Разин* (Т. II, стр. 210—223),— и сравните их с любыми сценами, например, из *Ермака* г. Хомякова: вы увидите, что способность владеть таким стихом, каким владеет г. Хомяков, не имеет ничего общего с талантом поэзии, с даром творчества. Стихи *Разина* ничем не хуже стихов *Ермака*; можно даже подумать, что те и другие писаны одним и тем же лицом. Ниже мы сравним их. Итак, г. Языков, владея стихом, для которого все-таки нужно было кой-чего побольше простой способности располагать *слова* по правилам версификации, с какою-то добродушною беспечностью, обличающею более или менее поэтическую натуру, ограничился, из множества предметов, представлявшихся его уму, тем, что *выбрал* какое-то удалое и пьяное буйство, какую-то будто бы вакханальную, но в сущности прескромную и преневинную любовь. Г. Хомяков, как более свободный от всякого внутреннего, непосредственного стремления версификатор, *выбрал* для своих стихотворческих занятий предметы гораздо новые. Пушкин, например, не выбирал, потому что поэт по призванию, поэт великий лишен не только права, даже возможности выбирать предметы для своих песнопений и давать своим творениям произвольное направление: источник его вдохновения есть его собственная натура, а его натура есть целый, в самом себе замкнутый мир, который рвется наружу; задача поэта — вывести наружу, объектировать в поэтических образах свой собственный внутренний мир, сущность своего собственного духа. Г. Хомякову нельзя было не *выбирать*: он не был поэтом, и ему было всё равно, что̀ бы ни петь. Он не долго думал — и решился посвятить свои посильные труды на гимны старой, до-петровской Руси. Намерение похвальное, хотя и лишенное всякого художественного такта, потому что живое современное всегда ближе к сердцу поэта. Чтоб довершить ошибку направления, г. Хомяков решился в современной России видеть старую Русь. Не дивитесь, читатели: для г. Хомякова это было гораздо легче, нежели для нас с вами: люди простые, мы все вещи или видим так, ка̀к они суть, или, если не можем увидеть их в настоящем свете, не считаем нужным представлять их в ложном. Кто одарен способностью глубокого, страстного убеждения, кто алчет и жаждет истины, тот может заблуждаться; но ему,— когда он сознает свою ошибку, есть оправдание в ней: это страдание всего его существа, потому что он убеждается всем своим существом — и умом, и сердцем, и кровью, и плотью. Кто же, напротив, одарен счастливою способностью сво-

бодного выбора во всем, тому легко убеждаться в чем ему угодно и на столько времени, на сколько ему заблагорассудится — на год, на два или на целую жизнь; потому что ведь это прихоть или расчет ума, а не убеждение, — спокойное действие головы, а не страстное сотрясение всей органической системы, не то чувство, которое заставило лермонтовского мцыри сказать:

Я знал одной лишь думы власть
Одну — но пламенную страсть:
Она, как червь, во мне жила,
Изгрызла душу и сожгла.
. . . .
Я эту страсть во тьме ночной
Вскормил слезами и тоской;
Ее пред небом и землей
Я ныне громко признаю
И о прощеньи не молю.

Но мы отдалились от предмета — от стихотворствования г. Хомякова. Возможностью *выбирать* и самим выбором своим он стал в то самое выгодное положение, какого хотел себе: его многие признали юным поэтом, подающим о себе большие надежды в будущем. Особенно обратил он на себя внимание двумя трагедиями: *Ермак* и *Димитрий Самозванец*. Обе они, по их назначению — апофеоза старой Руси, или московского царства; но ни в одной из них нет никакой России, ни старой, ни новой, потому что ни в одной из них нет ничего русского. *Ермак* — совершенно классическая трагедия, в роде трагедий Расина: в ней казаки похожи на немецких буршей, а сам Ермак — живая карикатура Карла Моора. Французская классическая трагедия искажала греков и римлян, но этот недостаток выкупала своею национальностью: ее греки и римляне были живые французы того времени. В тесных, до китаизма искусственных формах она умела быть не только скучною и вялою, но местами и страстною, поэтическою, блестящею, отпечатком необыкновенного таланта. Ничего этого нет в *Ермаке*: немецкие бурши обиделись бы этою трагедиею, увидя в ней карикатуру на себя, а для русских от ней нет ни радости, ни горя, потому что в ней нет ничего русского. Что̀ же до стихов, — то вот чувствительный *романс*, который поет своей *наперснице* Софье Амалия этой пародии на шиллеровских «Разбойников» — предмет пламенной любви Ермака, злополучная Ольга:

«Зачем, скажи, твое стенанье
И безотрадная печаль?
Твой умер друг, или изгнанье
Его умчало в степь и даль?»
— Когда б он был в стране далекой,
Я друга бы назад ждала,
И в скорби жизни одинокой
Надежда бы тогда цвела.
Когда б он был в могиле хладной,
Мои бы плакали глаза,
А слезы в грусти безотрадной —
Небес вечерняя роса!

Но он преступник, он убийца;
О нем и плакать мне нельзя...
Ах, растворись моя гробница,
Раскройся тихая земля!

Теперь сравните с этим *романсом* идеальной русской девы XVI века — эту *романтическую* песню донского казака XVII столетия (из трагедии *Стенька Разин*), — и решите сами, в которой из двух пьес стихи лучше:

Тихий Дон, страна родная,
Первых радостей приют,
Где свобода золотая,
Где мечты мои живут,
Где певец, безвестный в мире,
Вдохновений тайных полн,
Я вверял несмелой лире
В челноке, на лоне волн,
И мечты, и вдохновенье,
И любви мой идеал,
И в горящем песнопеньи
Всю природу обнимал!
Помню, помню те мгновенья,
Как певец героем стал:
Саблей — радость вдохновенья,
Пулей — лиру заменял;
Как в азовские твердыни,
С свистом ринулся свинец,
И в далекие пустыни
Мчался юноша певец;
На коне, с мечом во длани,
Несся вихрем по полям,
Громоносным богом брани,
Смертью, гибелью врагам.

В *Димитрии Самозванце* г. Хомяков обнаружил притязания на историческое изучение. Но историческое изучение только тогда полезно для поэта, желающего воспроизвести в своем творении нравственную физиономию народа, когда в самой натуре, в самом духе этого поэта есть живое, кровное сродство с национальностью изображаемого им народа. Таким поэтом был Пушкин, и потому он национален не в одних только тех своих произведениях, в которых изображал русскую действительность. Этого рода национальность дается не всякому, кто только вздумает писать стихи или кто воображает себя действительно проникнутым любовью к своему родному. Чем поэт огромнее, тем он и национальнее, потому что тем более сторон национального духа доступно ему. Но бывают таланты односторонние, не великие, и вместе глубоко, хотя и односторонне-национальные: таков был талант Кольцова, в безыскусственных звуках которого высказывалась душа чисто русская. Изучение истории и нравов народа может только усилить, так сказать, талант поэта, но никогда не даст оно ему чувства народности, если его не дала ему природа. Вот почему в *Димитрии Самозванце* видна более или менее ловкая подделка под русскую народность, но нет ни одного истинного проблеска русской народности. Видим лица, видим собы-

тия, видим русские слова, но не видим того, что́ давало бы смысл, было бы ключом к разгадке этих лиц и событий. Самозванец и Ляпунов г. Хомякова говорят, кажется, по-русски, а между тем оба они — какие-то романтические мечтатели двадцатых годов XIX столетия, следовательно, нисколько не русские начала XVII века. А между тем, эта трагедия написана после *Бориса Годунова* Пушкина!.. Мы сказали, что в ней видна более или менее ловкая подделка под русскую народность: но какая разница между подделкою русского поэта, г. Хомякова, под русскую народность — и подделкою француза Мериме́ под народность песен юго-западных славян. Мериме́ не знал ни одного славянского языка, не был ни в одной славянской земле, писал эти песни во Франции, руководствуясь только одною маленькою брошюрою и одним итальянским сочинением, имеющим некоторое отношение к песням сербов, далматов, босняков и пр. Мериме сочинил эти песни «pour se moquer de la couleur locale»* и ввел в заблуждение Мицкевича и Пушкина, которые оба признали эти песни подлинными, а последний даже большую часть их переложил по-русски превосходнейшими стихами.

Защитники г. Хомякова говорят, что драма — не его призвание, что он лирик. Из романса Ольги можно видеть характер лиризма г. Хомякова. Прежде, чем быть лириком, надо быть поэтом. Лиризм еще больше, нежели всякий другой род поэзии, основывается на непосредственности теплого сердечного чувства и не терпит холодных головных чувств, которые выдаются за мысли, но которые в сущности так же относятся к мыслям, как ум к умничанью, чувство к сентиментальности, щеголеватость к изяществу. Посмотрим на лиризм г. Хомякова в его лирических произведениях. Первое из них — *К иностранке* может служить образцом всего лиризма г. Хомякова:

Вокруг нее очарованье,
Вся роскошь юга дышит в ней,
От роз ей прелесть и названье,
От звезд полудня блеск очей.
Прикован к ней волшебной силой
Поэт восторженный глядит,
Но никогда он деве милой
Своей любви не посвятит.
Пусть ей *понятны сердца муки,*
Высокой думы красота;
Поэтов радости и муки,
Поэтов чистая мечта.
Пусть в ней душа как пламень ясный,
Как дым молитвенных кадил.
Пусть ангел светлый и прекрасный
Ее с рожденья осенил;
Но ей чужда моя Россия,
Отчизны (*чьей?*) дикая краса,
И ей милей страны другие,
Другие лучше небеса.
Пою ей песнь родного края —
Она не внемлет, не глядит.

---

* чтобы посмеяться над местным колоритом. *Ред.*

При ней скажу я: — «Русь святая!»
И сердце в ней не задрожит.
И тщетно луч живого света
Из черных падает очей:
Ей *гордая душа* поэта
Не посвятит *души своей*.

Не будем говорить о том, что в этом стихотворении нет ни одного поэтического выражения, ни одного поэтического оборота, которые встречаются даже в стихотворениях г. Бенедиктова, риторизм которых не чужд какой-то поэтической струйки; не будем доказывать что всё это стихотворение — набор модных слов и модных фраз, в которых прозаическая нищета чувства и мысли так и бросается в глаза. Вместо этого лучше разберем то будто бы чувство, ту будто бы мысль, которые положены в основу этой пьесы и обнаружим всю их ложность, неестественность и поддельность. Поэт смотрит на прекрасную женщину и задает себе вопрос: любить ему, или нет? Видите ли, ка́к влюбляются поэты! Совсем не так, как простые смертные, не так, как всякое существо, называющееся человеком: *человек* влюбляется просто, без вопросов, даже прежде, нежели поймет и сознает, что он влюбился. У *человека* это чувство зависит не от головы, у него оно — естественное, непосредственное стремление сердца к сердцу. Но наш *поэт* думает об этом иначе. Задав себе глубокомысленный вопрос: любить или нет? — он не почел за нужное даже погадать хоть на пальцах и отвечает решительно: «нет»! Бедная женщина, бедная иностранка! Какого сердца, какого сокровища любви лишилась она! О, если б она поняла это!.. Нам как-то и скучно и совестно рассуждать о таких незамысловатых вещах; но быть так: начав, надо кончить, тем более, что это для многих поэтов и не-поэтов может быть полезно. Мы понимаем, что человек может любить женщину и в то же время не хотеть любить ее; но в таком случае, мы хотим видеть в нем живое страдание от этой борьбы рассудка с чувством, головы с сердцем: только тогда его положение может быть предметом поэтического воспроизведения, а иначе оно — прихоть головы, ложь, годная только для сатиры, для эпиграммы; посмотрите же, ка̀к рассудителен, ка̀к благоразумен, ка̀к спокоен наш поэт: доказав себе силлогизмом, что ему не следует любить иностранку, которая зевает, слушая его родные песни и патриотические восклицания по той простой причине, что не понимает их, он так доволен собою, что в состоянии сейчас же сесть за стол и начать завтракать или обедать. Где же тут истина чувства, истина поэзии? Тут нет ничего похожего на чувство и поэзию. И таковы-то все лирические стихотворения г. Хомякова! У этого поэта родник вдохновения бьется не в сердце, так же, как у Самсона сила была не в мышцах, а в волосах: но Самсон, несмотря на то, оказывал опыты сверхчеловеческой силы: где же опыты нашего поэта? А вот поищем...

Не презирай клинка стального
В обделке древности простой,
И пыль забвенья векового
Сотри заботливой рукой.

Что̀ такое: *обделка простой древности?* Какой смысл этого кудреватого выражения? Далее, в этом стихотворении есть *мечи с красивою оправой*, которые *блистают пещетною забавой??!!*.. Наконец, голос брани *воскрешает губительный порыв булата...* Восточные жители поэзию называют искусством «нанизывать жемчуг на нить описаний»: как не далеко ушли от персиян многие из наших так называемых «поэтов», которые насмешливо улыбаются над турецким определением поэзии, а между тем сами, думая творить, только нанизывают пустозвонные фразы на нить какой-нибудь бедной рефлексии. У г. Хомякова есть пьеса — *Вдохновение*; прекрасно! Мы от самого г. Хомякова узна̀ем, как он понимает вдохновение:

Лови минуту вдохновенья,
Восторгов чашу жадно пей,
И сном ленивого забвенья
Не убивай души своей.

Что̀ значит ловить минуту вдохновения? — Не тратить времени, но писать, когда почувствуешь наитие вдохновения? Если так, — оно справедливо, как дважды-два — четыре, но точно так же и не ново. Или, может быть, поэт под словом «лови» разумел настоящую *ловлю* и хотел сказать: ищи вдохновения, гоняйся за ним? — Если так, то это самое ложное понятие о вдохновении: его не ищут, оно приходит само. «Восторгов чашу жадно пей»: что̀ такое — *чаша восторгов*? и каких восторгов? Слово *восторг* может употребляться во множестве самых разнообразных и самых противоположных значений: для одного чаша восторгов заключается в штофе полугара, для другого в бутылке шампанского, а для третьего — в знании истины. Первые чаши можно пить жадно когда угодно, если кто полюбит такие *восторги*; третью чашу можно опять пить когда угодно и сколько угодно, но для этого требуется жажда истины, самоотвержение труда. Одним словом, когда в стихотворении не определено, о каких восторгах идет дело — такое стихотворение легко можно принять за набор звучных слов. Но это бы еще куда ни шло; а вот, скажите нам, ради грамматики, ради логики, ради здравого смысла, что̀ такое: *сон ленивого забвения?* — Просим вас: объясните нам, по каким законам мысли человеческой сошлись рядом эти три слова, не образующие собою не только идеи какой-нибудь, но даже и какого-нибудь смысла? Неужели это лирический пафос?..

И если раз, в беспечной лени,
Ничтожность мира полюбив,
Ты свяжешь цепью наслаждений
Души бунтующий порыв, —
К тебе поэзии священной
Не снидет чистая роса, *и пр.*

Связать цепью наслаждений (каких?) бунтующий порыв души? какая великолепная шумиха бедных значением слов! какая неопределенность понятий! Цепь *наслаждений*, а каких? Ведь и пить чашу восторгов — тоже наслаждение! Скажут: поэтическое произведе-

ние — не диссертация; краткость выражений есть первое его достоинство, а прозаическая обстоятельность — главнейший недостаток. Так; но отчего, напр., у Пушкина, у Лермонтова одно слово, по своей резкой определительности, иногда заключает в себе самую обстоятельную диссертацию в прозе? Оттого, что оба они поэты, и притом еще великие. И потом, какая сухая отвлеченность в понятии г. Хомякова о сущности поэта: он делает из поэта то̀, чем поэт никогда не бывал и никогда быть не может: существо безгрешное, не падающее, не спотыкающееся. По его мнению, согреши поэт раз в жизни, — и навсегда прощай его вдохновение. Чтоб предупредить это несчастие, он дает ему рецепт: живи-де беспрестанно в поэтических восторгах, т. е. будь шутом на ходулях, повтори собою лицо манчского витязя, дона-Кихота, который даже и спал в своем картонном шлеме, даже и во сне сражался с баранами и мельницами... Нет, не таков поэт: зовем в свидетели Пушкина, который сказал, что часто «меж детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожнее поэт, пока не коснется его слуха божественный глагол, и пока не встрепенется душа его, как пробудившийся орел»[199]. Когда поэзия есть живой глагол действительности, — она великая вещь на земле; но когда она силится сделать существующим несуществующее, возможным невозможное, когда она прославляет пустое и хвалит ложное, — тогда она не более, как забава детей, которым деревянная лошадка нравится более настоящей лошади... И не поэт тот, кто лишен всякого такта действительности, всякого инстинкта истины; не поэт он, а искусник, который умеет плясать с завязанными глазами между яйцами, не разбивая их... Такой поэт похож на тех жонглёров диалектики, которым всё равно о чем бы и ка̀к бы ни спорить, лишь бы только оспорить противника; которые, доказав одному, что дважды-два — четыре, с тем же жаром доказывают другому, что дважды-два — пять, и для которых важнейший результат спора есть не истина, а суетное, мелочное удовольствие: переспорить другого и остаться победителем, хотя бы то́ было насчет здравого смысла и добросовестности.

Но мы несколько отдалились от нашего предмета — от стихотворений г. Хомякова: возвратимся к ним. Пока мы не нашли никаких признаков поэзии в простых лирических его стихотворениях: может быть, поэзия скрывается в его *прорицательных* лирических пьесах? — А вот посмотрим. В стихотворении к *России*, г. Хомяков дает своему отечеству истинно-отеческие наставления: он запрещает ему чувство гордости и рекомендует смирение. Он говорит России:

Грозней тебя был Рим великий;
Царь семихолмного хребта,
Железных сил и воли дикой
Осуществленная мечта,
И нестерпим был *огнь булата*
В руках алтайских дикарей.

Какие великолепные, энергические и поэтические стихи! Сам Пушкин никогда не писывал таких чудно-прекрасных стихов! Мы очаро-

ваны и увлечены ими; однако ж не до такой степени, чтоб не могли осведомиться скромно о том, что́ скрывается в этих дивных стихах. И потому берем на себя смелость спросить кого бы то́ ни было — самого поэта, или наших читателей: что́ такое *царь семихолмного хребта* и что такое *семихолмный хребет*? Что Рим построен будто бы на семи холмах, случалось слышать и нам; но чтоб он был построен на хребте гор, — это едва-ли кому случалось слышать. Что́ такое: *осуществленная мечта железных сил и дикой воли*? Еще, если бы дело шло только об осуществленной мечте железной силы (а не железных сил), — мы кое-как поняли бы мысль поэта; но почему воля римлян (а римляне действительно были по преимуществу народ воли, как греки — народ эстетического чувства) была дикая — не понимаем! Она может быть сильною, несокрушимою, железною, если угодно даже стальною, хоть это и довольно пошлый эпитет, гордою, непреклонною; но дикою... нет, не понимаем, совсем не понимаем!.. Позвольте — кажется поняли! Да, так, точно так: воля римлян сделалась для того *дикой*, чтоб богато рифмовать с словом *великий*... Что́ такое: *огнь булата*? Опять не понимаем! Острие, тяжесть, сила булата — это мы понимаем, но *огнь булата*... Не понимаете ли вы, господа́ защитники гения г. Хомякова, что́ такое: *огнь булата*?..

Итак, вот они — эти великолепные, энергические и поэтические стихи: sic transit gloria mundi!..*

В другом стихотворении, г. Хомяков предрекает скорую гибель Англии. Сперва он расхваливает ее, называет «счастливою» и «богатою» (вероятно, метя на детей, работающих в рудокопнях), а потом начинает бранить;

Но за то, что ты лукава;
Но за то, что ты горда,
Что тебе мирская слава
Выше божьего суда;
Но за то, что церковь божью
Святотатственной рукой
Приковала ты к подножью
Власти суетной, земной...
Для тебя, морей царица,
День придет, и близок он —
Блеск твой, злато, багряница,
Всё пройдет, минет как сон...

Что́ это такое? — перемиада по папской власти, некогда повелевавшей царями и народами?.. Да разве в одной только Англии служители церкви введены в истинные пределы их обязанностей, высоких, священных, но уже по тому самому не суетных, земных? В наш просвещенный век европейскими народами правит везде светская власть, кроме Турции, в которой законы и даже власть султана зависят от мнения улемов и муфтиев. Мы не берем на себя высокой роли предрекать скорый конец народам и государствам: ведь существование народов и государств — не то́, что́ существование каких-ни-

---

* Так проходит мирская слава. *Ред.*

будь стихотворений, которое зависит иногда от первой дельной критики... Мы не думаем, чтоб Англия так-таки вот взяла да и окончила смертию живот свой, прочитав стихотворение г. Хомякова: от него и вздремнуть довольно, и то не Англии, а какому-нибудь русскому читателю. Но что Англия может много потерпеть за то, что в ней бедные люди беспрестанно или умирают голодною смертью, или предупреждают смерть самоубийством, — это другое дело...

В стихотворении: *Мечты* наш *поэт* оплакивает близкую гибель Запада, где «кометы бурных сечь бродили в высоте»... *При сей верной оказии* он почел нужным даже похвалить покойника, в котором много-де было хорошего, —

Но горе! — век прошел — *и мертвенным покровом*
Задернут Запад весь! там будет мрак глубок.
Услышь же глас судьбы, в сияньи новом,
Проснися дремлющий Восток!

Г. Хомяков очень хорошо сделал, что догадался потолкать в бок этого лежня, Восток, который без трескучей стукотни его удивительных стихов, вероятно, и не подумал бы даже потянуться или зевнуть во сне, не только проснуться. Такова уж восточная натура: ей хоть весь свет провались, всё спит; к восточному человеку очень идут эти стихи Тредиаковского:

Аще мир сокрушен распадется,
Сей муж николи ж содрогнется.

Всё это хорошо, но вот вопрос: что̀ разумеет г. Хомяков под «Востоком»? По крайней мере, что́ касается до нас, — мы так горды чувством нашего национального достоинства, что под Востоком не можем разуметь Россию. Ведь Запад — Европа, а Восток — Азия? Россия же принадлежит к Европе и по своему географическому положению, и потому, что она держава христианская, и потому, что новая ее гражданственность — европейская, и потому, что ее история уже слилась неразрывно с судьбами Европы. Кажется, так, г. поэт? Кого же вы будите? Каких вранов призываете вы на мнимый труп Запада торжествовать мнимую гибель цивилизации, смерть света и праздник тьмы? — Верно, турков и татар? — Ну, турки и татары, просыпайтесь на голос вашего прорицателя: по его уверению, Запад не нынче, завтра скончается, и наступит ваш черед, потомки Чингис-Ханов и Тамерланов!..

Г. Хомяков писал очень мало и притом издал не всё написанное и напечатанное им в журналах: в его крохотной книжечке нет по крайней мере десятка его стихотворений и, между прочим, той чудной импровизации («Московск. вестн.» 1828), которая начинается так:

В стаканы чок
И в зубы чмок!
На долгий срок,
Друзья, прощайте!

Лечу к боям,
К другим краям,
Во след орлам:
Чок — выпивайте!

Но нисколько нет удивительного, что г. Хомяков так мало написал: хорошего понемножку. Кроме того, нам что-то сдается, что каждое его стихотворение писалось долго, что между одним и другим стихом иного его стихотворения ложились месяцы и годы промежуточного времени... Что́ ж! тем лучше выходили стихотворения!..

Нам, может быть, заметят, что мы противоречим сами себе, уверяя, будто г. Хомяков не поэт, и в то же время говоря о его произведениях, как о чем-то важном. Мы пишем не для себя, а для публики: в ней могут найтись люди, которые, пожалуй, поверят возгласам одного журнала [200], уверяющего, что г. Хомяков — великий и национальный русский поэт. «Отечественные записки» в прошлом году, при выходе стихотворений гг. Языкова и Хомякова, говорили о них не только с умеренностью, но и с снисходительностью. Что́ ж вышло из этого? — Журнал, в котором исключительно печатаются стихотворения обоих этих поэтов, умалчивая о г. Языкове, по поводу стихотворений г. Хомякова объявил, что этот поэт велик, а «Отеч. записки» никуда не годятся, потому что не признают его великости. Затем, он перепечатал почти всю книжку стихотворений г. Хомякова и, сочтя это за неопровержимое доказательство их высокого достоинства, заключает так: «Не правда ли, читатели, что надо быть слишком *наглу*, слишком *дерзку*, чтоб *ругать* такие С(с)тихотворения. И какие несчастные бредни выставляют П(п)ублике на поклонение «*Иностранные* записки», вместо Хомяковых и Языковых!» Не знаем, согласились ли с этим журналом его читатели; не считаем важным суждение его о нашем журнале и наших мнениях, равно как и обо всем, о чем он судит; но не можем не выставить на вид, что если существует журнал, который до того убежден в великости и национальности г. Хомякова, как поэта, что печатно называет *дерзкими* и *наглыми ругателями* и *иностранцами* всех, кто не согласен с ним во мнении о г. Хомякове, — стало быть, существуют и люди, которые думают и чувствуют точно так же, как этот журнал: вот для этих-то людей (а совсем не для этого журнала) и пишем мы. Поэт с поддельным дарованием, но никем не замечаемый, никаким печатным крикуном не провозглашаемый, не опасен в отношении к порче общественного вкуса: о нем можно, при случае, отозваться с легкою улыбкою — и всё тут. Но поэт с дарованием слагать громкие слова во фразистые стопы, поэт, который заменяет вкус, жар, чувства и основательность идей завлекательными для неопытных людей софизмами ума и чувства, а между тем имеет усердных глашатаев своей великости — воля ваша, надо предположить в критике рыбью кровь, если она может оставаться равнодушною к такому явлению и со всею энергиею не обнаружит истины.

Может быть, нам еще заметят, что способ нашего анализа, состоящий в разборе фраз, мелочен. Дело не в способе, а в его резуль-

татах; да, кроме того, это единственный и превосходный способ для суждения даже и не о таких поэтах, каковы: Марлинский, гг. Языков, Хомяков, Бенедиктов и другие в том же роде. Многие фразы с первого раза кажутся блестящими, поэтическими и заключающими в себе глубокие идеи; но если вы не поторопитесь, отдавшись первому впечатлению, произнести о них суждение, а хладнокровно спросите самих себя: что́ значит вот это, что́ хотел сказать поэт вот этим? — то с удивлением увидите, что это сначала так поразившее вас стихотворение — просто набор пустых слов...

Кроме двух книжечек стихотворений гг. Языкова и Хомякова в прошлом году вышла еще книжечка стихотворений г. Полонского, под скромным названием: *Гаммы*. Г. Полонский обладает в некоторой степени тем, что́ можно назвать чистым элементом поэзии и без чего никакие умные и глубокие мысли, никакая ученость не сделают человека поэтом. Но и одного этого также еще слишком мало, чтобы в наше время заставить говорить о себе, как о поэте. Знаем, знаем,— скажут многие: нужно еще направление, нужны идеи!.. Так, господа, вы правы; но не вполне: главное и трудное дело состоит не в том, чтоб иметь направление и идеи, а в том, чтоб не выбор, не усилие, не стремление, а прежде всего сама натура поэта была непосредственным источником его направления и его идей. Если б сказали Лермонтову о значении его направления и идей, — он, вероятно, многому удивился бы и даже не всему поверил; и не мудрено: его направление, его идеи были — он сам, его собственная личность, и потому он часто высказывал великое чувство, высокую мысль, в полной уверенности, что он не сказал ничего особенного. Так силач без внимания, мимоходом, откидывает ногою с дороги такой камень, которого человек с обыкновенною силою не сдвинул бы с места и руками. Повторяем: в наше время трудно быть таким поэтом, которого бы все знали и о котором бы все говорили; другими словами: в наше время трудно поэту приобрести славу. Это потому, что в наше время еще являются таланты и много умных людей, между тем, как наше время обращает внимание только на замечательные натуры.

Из отдельно вышедших в прошлом году поэтических произведений в стихах самым замечательным, без сомнения, было—*Наль и Дамаянти*, индийская поэма, с немецкого перевода Рюккерта переведенная Жуковским на русские гекзаметры, легкие, светлые, прозрачные, грациозные и пленительные. Вместе с другими произведениями Жуковского, помещаемыми им в разных журналах с 1837 года, *Наль и Дамаянти* составила потом *девятый* том полного собрания сочинений знаменитого поэта. — Новое издание басен Крылова с прибавлением новой, *девятой*, части также составляет одно из блестящих приобретений литературы прошлого года. Но это было последнее издание при жизни маститого поэта, так же, как этот год был последним в его жизни... Крылов — сам талант огромный и человек замечательный, был ровесник русской литературы. О таком явлении можно сказать больше, нежели сколько было о нем сказано: в следующей книжке «Отеч. записок» мы, в особой статье, выполним

наш долг перед Крыловым и публикою.— В прошлом же году вышли: четвертая (и последняя) часть *Стихотворений Лермонтова*; перевод *Гамлета* г. Кронеберга; перевод г-на Врониченко *Фауста* Гёте*; третье издание *Героя нашего времени*; *Сочинения князя Одоевского*: второе издание первого тома повестей графа Соллогуба, под общим названием: *На сон грядущий*. Из стихотворений Лермонтова, вошедших в четвертую часть, две пьесы: *Пророк* и *Свидание* сделались известными только в прошлом году и сперва были напечатаны в третьей книжке «Отеч. записок». *Сочинения князя Одоевского*, доселе рассеянные во множестве периодических изданий почти за двадцать лет, будучи теперь собраны вместе и изданы в трех уемистых томах, как бы возвратили публике одного из лучших ее писателей, с которым она привыкла встречаться только изредка и не надолго. Теперь сочинения князя Одоевского уже не отрывки, не отдельные пьесы, но нечто целое и полное, отразившее на себе дух и направление писателя замечательного и даровитого.

Вот всё, что́ вышло достойного внимания в продолжение прошлого года по части изящной литературы. Надо согласиться, что очень немного! Остального должно искать в журналах, к чему мы сейчас же и приступим. Но прежде сделаем одну оговорку: мы будем упоминать только о замечательных, в каком бы то ни было отношении, явлениях, а всё, что́ мы не считаем ни в каком отношении замечательным, пройдем молчанием. Таким образом, мы даже и журналы не все назовем по имени; тем менее намерены мы судить о их достоинствах и недостатках. Да и к чему? — Если они издаются, значит, их кто-нибудь да читает же, и кому-нибудь они нравятся же. Переубедить этих «кого-нибудь» так же невозможно, как и доказать самим этим журналам, что они напрасно издаются; если же мы предприняли бы это бесполезное дело, — за что же большинство публики, не подозревающей существования этих журналов, должно было бы терпеть скуку подобных рассуждений и толков? Нет ничего труднее, скучнее и бесполезнее, как говорить о вещах отрицательно-хороших или отрицательно-дурных. Из журналов настоящего времени нам остается говорить только о нашем собственном журнале, о «Библиотеке для чтения» и о «Москвитянине», примечательном в том отношении, что он единственный журнал в Москве. Из газет — об «Инвалиде», «Северной пчеле» и «Литературной газете» **.

---

* Об этом примечательном труде г. Врониченко мы поговорим подробно в следующей книжке «Отеч. записок».

** Нельзя не сделать, хотя в выноске, исключения в пользу двух прекурьезных петербургских изданий — *Сына отечества* и *Листка для светских людей* Первый давно уже прославился своим злополучием на пути к совершенствованию. Он несколько раз менялся в формате и плане издания, несколько раз чаял движения живой воды то от той, то от другой редакции, к которым беспрестанно переходил; но истощение жизненных сил в нем было так велико, что все попытки на продолжение его жизни остались совершенно безуспешными. Последний его редактор уже два раза перед всяким новым годом, в подробной и обстоятельно составленной программе, уверял публику, что он додаст ей недостающие №№ Сына отечества за прошлый год, а в будущем будет выдавать его книжки без замедления и своевременно. В прошлом 1844 году, опыт-

Не наше дело рассуждать об «Отеч. записках»: суд над ними принадлежит публике, и она давно уже произнесла его и словом и делом. Что касается до «Библиотеки для чтения», мы можем сказать о ней свое мнение, не впадая ни в брань, ни в кумовство... Но что можно сказать нового об этом журнале? Что он всегда имел свои неотъемлемые достоинства, это доказывает его прочный и продолжитель-

---

ный и известный своими блестящими дарованиями редактор *Сына отечества*[201] снова решился подвергнуть свой журнал коренной реформе. Обстоятельная и приятным слогом написанная программа, еще в конце 1843 года, вслед за программой «Литературной газеты», известила весь читающий мир, что *Сын отечества* с будущего года превращается в недельное издание вроде газеты с политипажами. Чтоб реформа была радикальнее, а следовательно, и успешнее, преобразованный журнал установил у себя новую эру и решился считать свой новый год с *1-го марта*. Особенно замечательны следующие строки программы: «Фамильные дела, оставшиеся на попечении редактора после смерти отца его, не допускали (*кого?*) обратить полное внимание преимущественно на журнальную работу, — и это было единственною причиною несвоевременного выхода книжек журнала». Замечательны также и эти строки в программе: «Точность выхода в назначенный день, немедленная рассылка и верность доставки тетрадей принимаются неизменным правилом (*чего?*); для чего приняты редактором особые меры». Но еще замечательнее то, что до сих пор *Сына отечества* вышло только 16 №№, т. е. только за четыре месяца, за март, апрель, май и июнь, и еще не вышло ни одной тетради за июль, август, сентябрь, октябрь, ноябрь и декабрь, т. е. не додано безделицы — *двадцати четырех* тетрадей... Да, сверх того, не доданы еще последние книжки за 1843 год. Верьте после этого обещаниям!

Кстати уже вот и еще достопримечательное явление в области русской литературы: издававшийся когда-то в Петербурге журнал: *Русский вестник*, тоже перешел в руки новой редакции и обещая (в программе) быть аккуратным в выходе своих *двенадцати* книжек, — в продолжение всего 1844 года вышел в числе — только *одной* книжки... Должно быть, новая редакция *Русского вестника* приняла еще более *особые* меры к правильному и своевременному выходу книжек этого журнала, нежели редакция *Сына отечества*...

Листок для светских людей издается с возможным великолепием, с возможным в России изяществом в типографском отношении. Модные картинки его получаются из Парижа; печатается он на лучшей велепевой бумаге, лучшим шрифтом; политипажи его превосходны. Но не этим только оканчиваются достоинства этого удивительного издания; внешняя сторона не есть самая блестящая и лучшая его сторона: выбор, изобретение и слог статей — вот его главные права на известность во всех уголках мира, где только есть светское общество. Особенно замечателен *светский* тон этих статей. Говорят, что в издании *Листка* инкогнито участвует лондонское фешёнебельное общество и la haute société du Faubourg de Saint-Germain*. Мы хотели бы, читатели, представить вам несколько образчиков этого «светского» тона, царствующего в *Листке*, но... чувствуем, что силы наши слишком слабы для подобного дела. Выписывать отрывки — нет места; да нам и некогда; характеризовать нашими собственными словами... но, увы, мы не бываем ни в гостиной г-жи Горбачевой, прославленной г. Панаевым, ни в танцклассах г-жи Марцинкевичевой, ни в летнем немецком клубе... Нет, чувствуем, воображение наше слишком сухо, перо слишком слабо, чтоб дать хоть приблизительное понятие об этом фантастическом блеске, этом аромате светскости самого лучшего тона... Но нельзя же не представить хотя одной черты. В «Листке» между прочим помещаются и rebus**. Кто-то из светских участников «Листка» прислал (кажется, из Тамбова) его редакции вопрос — не хочет ли она помещать карикатуры на знаменитых русских писателей, разумеется, с их позволения. Редакция «Листка» отвечала политипажем, на ко-

---

* Высшее общество Сен-Жерменского предместья. *Ред.*

** Ребусы. *Ред.*

ный успех в публике; что теперь этот журнал далеко уже не таков, каким он был назад тому лет шесть или семь, — это также не новость. О замечательных статьях, какие в нем появлялись в продолжение прошлого года, мы скажем в своем месте. Характер и направление — всё те же: следовательно, о них нового сказать нечего. Впрочем, не мешает *напомнить* о них новыми фактами. В прошлом году в «Библиотеке для чтения» было помещено несколько весьма забавных и острых рецензий; но лучше всех была библиографическая статейка о книге московского профессора г. Погодина — «Год в чужих краях»: на русском языке не часто случается читать такие умные и острые статьи. Но в том же прошлом году была напечатана в «Литературной летописи» «Библиотеки для чтения» рецензия четвертой части стихотворений Лермонтова, рецензия, которая... но судите сами о ее уме и остроте по этому началу:

«О трижды, четырежды счастливая провинция! ты еще читаешь стихи! ты будешь читать эти стихи!.. Петербург... *тра*, ля ля ля — ля ля ля!..

Ах, те сола но ведо, но сенто!..

Гарсия! Виардо! Виардо!.. о!.. бриконна!.. бриконселля!.. Что ты сделала из этого степенного, гордого, молчаливого Петербурга? Его узнать нельзя!» *И. т. д.*

Мы думаем, что этою выпискою достаточно напомнили всей русской публике об этой знаменитой рецензии, которая, вероятно, очень удивила ее, — и потому дальше выписывать не нужно. Кроме странного тона статьи — конечно, забавной, только на ее же собственный счет*, — книжка стихотворений такого поэта, как Лермонтова, книжка, в которой, правда, наполовину пьес слабых, но в которой помещены и такие пьесы, как *Тамара*, *Выхожу один я на дорогу*,

---

тором были изображены две барыни — светские само собою разумеется, — пьющие чай; а в следовавшем затем нумере была напечатана разгадка картинки: «Обе с чаем», — т. е. *обещаем*... Это ли не верх светского остроумия? Уверяем читателей, что таких черт *высшего тона* в «Листке» — бездна; есть даже и лучшие... Петербургский beau monde должен быть очень доволен, что для него издается такой прекрасный журнал. Впрочем, это только одно предположение с нашей стороны. Зато мы уверены, что beau monde* наших уездных городов действительно в восторге от *Листка*, и провинциальные львы и дэнди из него набираются светского столичного тона...

* Замечательно, что одна газета, прежняя союзница *Библиотеки для чтения*[202], очень дельно подала свой голос об этой рецензии. Вот что, между прочим, сказала эта газета: «*Любопытны мы знать*, что скажут иногородные, прочитав эту критику. Нам, видевшим Воробьева, Замбони и восхищающимся теперь *буффом* Ровере, нам это ни смешно, ни забавно. *Титум, титум, пампам, пампам, тра, ля, ля, ля, ля*! Кого это рассмешит, или позабавит? «Библиотека для чтения» говорит, что Петербург только поет и ничего не читает. И весьма умно делает, если поет вместо того, чтобы читать *титум, титум, и пампам, пампам*». Ловко и метко! Но подметив грамматическую ошибку в рецензии «Библиотеки для чтения», газета, о которой мы говорим, растолковала, в чем ошибка, и прибавляет, что это — *замечание бабушки, Феклы Власьевны Логики*... Уж это совсем не остро!..

---

* Высший свет. *Ред.*

Утес, *Морская царевна*, *Пророк* и проч., — эта книжка поставлена рецензиею в число самых пустых и ничтожных литературных явлений. Такими отзывами «Библиотеке для чтения» уже не в первый раз удивлять читающий мир: кому неизвестно, что этот журнал постоянно бранит Гоголя и, как будто в досаду ему, хвалит даже романы г. Воскресенского? Кому неизвестно, как превозносила «Библиотека для чтения» *Сенсации г-жи Курдюковой*? — и вот что́ теперь говорит она о них, в своей последней книжке за прошлый год: «Покойный Мятлев написал очень умную шутку, которая *целую неделю* была в большой моде. Кто не читал этих бесценных Сенсаций мадам Курдюковой, в России *э дан* л'этранже?* Кто не повторял их, *кто не забыл?*» Подобные выходки, однако ж, многих и теперь удивляют. Что касается до нас, — мы прежде думали в них видеть невольные ошибки вследствие недостатка эстетического вкуса и эстетического образования. Действительно, нельзя сказать, чтоб в области изящного «Библиотека для чтения» была у себя дома; но тем не менее, нельзя и отрицать, чтоб этот журнал, столь сметливый, не знал цены сочинениям Гоголя, которые он бранит, или цены сочинениям гг. Загоскина и Воскресенского, которые он хвалит. Нет, «Библиотека для чтения» не теперь только поняла, что́ такое «Сенсации»: она очень хорошо поняла их и тогда, когда в первый раз собиралась превознести их. Что́ же это значит? — Прихоть, страсть шутить. Над кем, над чем? — Ну, да хоть над теми людьми, которые эти шутки принимают не за шутки. Цветущее время «Библиотеки для чтения» давно уже прошло — и невозвратно; круг ее читателей значительно сжался; но он и теперь еще не мал: значит, есть люди, которым нужен журнал с таким направлением. И почему же «Библиотеке» не удовлетворять потребности целой части русской публики?

«Москвитянин» имеет весьма тесный круг читателей; но этот круг как ни мал, всё же существует: почему же не существовать и «Москвитянину»? Больше мы ничего не можем сказать об этом журнале, хотя и желали бы сказать больше. Его издатель много писал о том, что́ бы можно было и что́ бы должно было делать для русской истории; он писал трагедии в стихах и повести в прозе, — стало быть, он и поэт; он переложил на русские нравы гётева *Геца фон-Берлихингена*; он провел год в чужих краях, — и подарил публику восхитительнейшим описанием своего путешествия; он... Но кто перечтет всё, чем знаменито и славно имя г. Погодина в летописях русской науки, литературы, журналистики и поэзии?.. Сотрудники «Москвитянина» тоже все презамечательные таланты, уже много сделавшие, подобно гг. Шевыреву, М. Дмитриеву и Лихонину, и много обещающие в будущем, подобно гг. Милькееву, Студитскому, Иванчину-Писареву и госпожам Зражевской и Шаховой. Статьи, помещаемые в этом журнале, должны быть очень интересны и хорошо написаны, — и если до сих пор в этом еще никто не согласился, кроме сотрудников и вкладчиков самого журнала,—так это потому,

* и заграницей. *Ред.*

вероятно, что направление и дух журнала слишком исключительны. Кто считает себя только русским, не заботясь о своем славянизме, тот в статьях «Москвитянина» заблудится, словно в одной из тех обтемных дубрав, где воздвигались деревянные храмы Перуну и обитали мелкие славянские божества — кикиморы и лешие. Надо быть чистым славянином, чтоб находить в статьях «Москвитянина» талант, знание, убеждение, интерес, ясность, и проч. Но, увы! мы не более, как русские, а не словене, мы граждане Российской империи, мы и душою и телом в интересах нашего времени, и желаем не возврата aux temps primitifs*, а естественного хода вперед, путем просвещения и цивилизации. Это обстоятельство совершенно лишает нас возможности понимать «Москвитянина». Думаем, что это — прекрасный журнал (потому что какие люди, какие таланты в нем участвуют!..); но чем и ка̀к он прекрасен, — не можем сказать, при всем нашем желании...

Лучшая русская политическая газета теперь — «Инвалид». Он столько хорош, сколько может быть хорошим при его средствах и условиях. Политические известия в нем всегда полны и свежи. Фёльетон его всегда занимателен и разнообразен, особенно фёльетон, составляемый из иностранных новостей. И публика вполне оценила превосходство этого издания перед всеми ему подобными: «Инвалид» теперь наиболее читаемая в России газета. — О «Северной пчеле» нового сказать нѐчего: она всё та же, какою была в первый год своего существования. В прошлом году в ней была только одна перемена: ее фёльетоны были необыкновенно скучны и сухи. — Сделае́м еще одну заметку касательно «пчелы»: забота о чистоте *отечественного* (?) языка и вопли о его искажении всеми журналами и газетами, кроме «Северной пчелы», составляли, в продолжение прошлого года, всё направление, весь дух этой газеты. Объявляя о своем продолжении на 1845 г., «Север. пчела», между прочим, говорит, что она «попрежнему «будет *хранительницей и блюстительницей* чистоты и правильности драгоценного народного достояния — *русского языка*» (255 № «Север. пчелы» 1844 года). Всё это очень хорошо; но одни слова еще немного сто́ят; взглянем на факты; вот несколько выдержек из «Северной пчелы» за 1843 и 1844 год. «Роль Имоджены играла г-жа Тадини. Как *вторая* певица, она имеет превосходные качества. (:) П(п)прекрасный, звучный, обширный голос, хорошую методу, *выгодную физику* (?) и много жару» (246 № 1843); — «Но *пошутив* раз или два, все-таки наконец *сгрустнется*» (256 № 1843); «Любезные читатели, не гневайтесь на меня за маленькие отступления, которые я наполняю крупинами и крохами, подобранными мною на торжественном пиру философии, на который я смотрел только *из-за дверей*. Если приверженцы гомеопатии верят, что децилионная часть одной пылинки ревеня или белладоны может произвесть переворот в теле человеческом, почему же не поверить, что одна *кроха философии* (?!) *может зародить идеи в голове*» (??!!...); —

* к первобытным временам. *Ред.*

Вы, вероятно, читаете что-нибудь *посочнее*: «Парижские тайны», роман, при чтении которого *«кровь течет из носа у читателя»*. — «А если вы *лев* или *львица*, то вы должны быть в восторге *от огнедышущих извержений волканической головы, на каменном основании сердца Жорж Занда»* (278 № 1843); — «Но едва ли есть *положение неприятнее, как человека*, обязавшегося или обязанного гласно изъявлять свое мнение»; — «Конечно, надобно *необыкновенной власти* над собою, чтоб» *и пр.* (57 № 1844); — «Будучи *в самых приятных отношениях к г. Межевичу*, мы» *и пр.* (63 № 1844); — «Вот какие мысли *пришли* мне в голову, *слушая* унылые вопли книгопродавцев» (17 № 1844); — «*Увидев* хорошую книжку в провинции, *хотелось* бы купить, и *не знаешь* сколько денег выслать книгопродавцу» (№ 292, 1844). Таких фраз можно набрать из «Северной пчелы» тысячи; но довольно и этих, прежде других бросившихся нам в глаза, когда мы решились перелистовать несколько наудачу попавшихся нам под руку нумеров. Неужели это пуризм? неужели это значит: быть *хранительницею и блюстительницею* чистоты языка? Мы не говорим уже о тоне всей газеты, об остротах, которые вертятся на том, что фёльетонный острослов называет Жюль Жанена *почтеннейшим Юлием Игнатьичем Жаненом* (78 № 1844) и которые под стать *бабушке Фекле Власьевне Логике* (258 № 1844): всякий шутит и острит по крайнему своему разумению и сообразно с своим образованием; но зачем браться быть блюстителями и хранителями языка?..

«Литературная газета» была верна своей программе и постоянно представляла читателям статьи с политипажами о разных любопытных предметах, литературную, театральную и петербургскую хронику, записки для хозяев и, наконец, кухонные статьи доктора Пуфа, который пишет так же хорошо, как и учит готовить лакомые блюда. Нельзя не заметить, что доктор Пуф владеет пером едва ли еще не лучше, чем вертелом, — и его статейки даже и для людей, не интересующихся кухнею, казались интереснее, остроумнее и литературнее статей многих наших фёльетонистов.

Теперь взглянем на замечательнейшие беллетристические статьи, помещенные в прошлогодних журналах. Первое место, в этом отношении, принадлежит г. Луганскому. В первых двух книжках «Б. для ч.» были помещены *похождения Христиана Христиановича Виольдамура и его Аршета*. Эта повесть написана г. Луганским, как текст для объяснения картинок г. Сапожникова, сделанных заранее и без всяких предварительных соглашений романиста с рисовальщиком. Г. Сапожников рисовал свои, исполненные смысла, жизни и оригинальности картинки по прихоти своей художнической фантазии; г. Луганскому предстоял труд угадать поэтический смысл этих картинок и написать к ним текст, словно либретто к готовой уже опере: следовательно, это была некоторым образом заказная работа. Но г. Луганский более, нежели ловко и удачно, выпутался из затруднительного положения: из его текста к картинкам вышла оригинальная повесть, которая прекрасна и без картинок, хотя при них и еще лучше. Правда, некоторые места отзываются *задачею*, но в об-

щем этого почти незаметно. Жизнь петербургских немцев, многие черты вообще петербургской жизни и вообще русской жизни, верно подмеченные, удачно схваченные, множество фигур, искусно обрисованных — от доброго подъячего Ивана Ивановича до ломового извозщика, перевозящего пожитки Виольдамура, от *сводни з' Выборга* до няни Акулины и хозяйки квартиры на Песках, от самого Виольдамура до его верного Аршета, — всё это так занимательно, так полно жизни и истины, что от труда г. Луганского нельзя оторваться, не дочитав его до последней строки. И еще лучше повесть г. Луганского... но о ней после: сперва пересмотрим, что́ еще есть хорошего в «Б. для ч.». Очень занимателен роман г. Кукольника: *Два Ивана, два Степановича, два Костылькова*, помещенный в 5, 6, 7 и 8 книжках *Библиотеки*. Содержание романа относится к эпохе Петра Великого. Есть, однако ж, в этом романе *неземная дева*, создание ложное и приторное всячески — и как поэтическое произведение, и как невозможное для того времени лицо; вообще, все сцены любви, всё страстное и нежное как-то сбивается у г. Кукольника на сентиментальное. Герой романа весь составлен из невозможностей и противоречий. То, подобно испанцу, он стремится выполнить клятву мести; то играет роль нежного влюбленного пастушка̀; то по своей собственной склонности играет роль полицейского шпиона. Много натянутого, неестественного; часто события разрешаются посредством deus ex machina. Причина этих недостатков скрывается сколько в самом таланте г. Кукольника, столько и в поспешности, с которою он писал свой роман. Несмотря на то, в этом романе очень много хорошего: в действующих лицах часто заметна не только верность языка, но и верность понятий той эпохи. Есть места мастерские. И хотя местами роман очень утомителен, однако его нельзя не дочесть до конца. Можно еще упомянуть о рассказе г. Гребенки: *Быль не быль, и не сказка*. Из переводных повестей в *Библиотеке* скажем, во-первых, о *Сесиле*, романе г-жи Ган-Ган, которую называют немецким Жоржем Зандом. Роман не то, чтоб плох, не то, чтоб хорош, — отзывается посредственностью, а потому хуже, чем плох. Очень удивил нас роман Алексиса: *Кабанис*: первая часть его, представляющая картину воспитания и семейных нравов Германии XVIII века, чрезвычайно интересна, но остальные части набиты такою бестолковою и пошлою путаницею романических эффектов, что не знаешь, чему больше дивиться — терпению ли сочинителя написать такой длинный вздор, или решимости журнала — передать его на своих страницах. В виде прибавления, при *Библиотеке* выдается по частям перевод *Вечнаго жида* Эжена Сю. Перевод слаб. Что́ до романа, — основа его нелепа, но подробности большею частию очень занимательны; в рассказе много жара и движения, но много сентиментальности и надутой пошлости. Главный интерес этого романа для французов заключается в нападках на иезуитов. Впрочем, с этой стороны, роман Эжена Сю интересен не для одних французов. В последних двух книжках «Б. для ч.» начался бесконечный роман *Лондонские тайны*, наполненный такими приключе-

ниями, каких не бывает ни на земле, ни на луне. *Лондонские тайны* повторяют собою все недостатки *Парижских тайн*, не представляя ни одного из достоинств последнего романа. Впрочем, и *Лондонские тайны* не то, чтоб имели какой-нибудь интерес, но раздражают любопытство читателя, действуя не столько на его ум, сколько на нервы: это интерес чисто наркотический, потому роман должен понравиться многим.

В «Отеч. записках» прошлого года из оригинальных беллетристических произведений были напечатаны: *Барыня*, рассказ г. Панаева, один из самых метких, самых удачных юмористических очерков этого писателя; *Живой мертвец* — одна из лучших юмористических статей князя Одоевского: она потом вошла в состав изданных в прошлом же году «Сочинений князя Одоевского»; *Доктор*, г. Гребенки — не столько повесть, сколько нравоописательный очерк, заключающий много хорошего в подробностях. *Сцены уездной жизни*, г. Н* обнаруживают большое знание уездной жизни, много наблюдательности и таланта, хотя и отзываются литературною неопытностью. От автора, скрывшегося под таинственною литерою Н*, много можно ожидать в будущем. *Андрей Колосов*, г. Т. Л.[203] — рассказ, чрезвычайно замечательный по прекрасной мысли: автор обнаружил в нем много ума и таланта, а вместе с тем и показал, что он не хотел сделать и половины того, что бы мог сделать, оттого и вышел хорошенький рассказ там, где бы следовало выйти прекрасной повести. — Лучшими повестями в «Отеч. записках» прошлого года были: *Колбасники и Бородачи*, г. Луганского, и *Последний визит* г. А. Нестроева. *Колбасники и Бородачи* — решительно лучшее произведение г. Луганского. Несмотря на чисто практическую и внешнюю цель этой повести, в ней есть подробности истинно-художественные, есть черты купеческого быта, схваченные с изумительною верностью: такова сцена сватанья, где отец перебивает у сына невесту. Даже слишком явно внешняя цель повести нисколько не вредит ее достоинству: автор умел возвысить ее до мысли и через мысль слить ее с поэтическою стороною своего произведения. Как *Колбасники и Бородачи* были лучшею, в продолжение прошлого года, повестью в юмористическом роде, так *Последний визит* — едва ли не лучшая русская повесть в патетическом роде. Да̀, публика еще в первый раз прочла на русском языке повесть, в которой страсть понята так глубоко и верно, изображена так просто и сильно. Действующие лица очень обыкновенны, а потому и истинны; завязка проста до того, что ее нельзя и пересказать иначе, как подлинными словами автора, — а между тем, тут заключена страшная, потрясающая душу драма. В первый еще раз страсть нашла себе голос и выражение в русской повести... Чтоб не приняли наших слов за преувеличение, скажем в пояснение, что были и прежде русские повести, в которых слышался голос страсти, как, напр., в *Тарасе Бульбе* Гоголя, именно в сценах любви Андрия и прекрасной полячки; но тут положение исключительное, среди действительности страшно-поэтической, а в *Последнем визите* страсть горит в недрах действи-

тельности современной, обыкновенной, прозаической, в сердцах людей, по их характерам и положению в обществе вовсе не исключительным, — и эта страсть не изливается бурными потоками исполненных лирического пафоса речей, а высказывается драматически, горит и пышет в самых простых словах. Характеры этой повести задуманы и выполнены очень верно; только характер героини не совсем дочерчен; зато характер героя повести и в особенности характер мужа отделаны с удивительною определенностью. Но в этом произведении, к сожалению, есть недостаток, который тем резче и тем неприятнее, чем прекраснее вся повесть: ее конец слабее начала и середины. Мы даже думаем, что выстрела, который дошел до ушей героини, было совсем не нужно, равно как и самой дуэли: развязка могла бы быть проще и тем поразительнее. Помешательство героини повести тоже немного сбивается на эффект: достаточно было бы, вместо помешательства, — просто апатического равнодушия: для благоразумного Григория Павловича это было бы не легче сумасшествия жены... Кстати скажем, что автор этой повести уже не в первый раз является на литературном поприще и не в первый раз обращает на себя внимание любителей изящного. *Звезда*, *Цветок* и другие повести в «Отеч. записках», означенные подписью *А. Н.*, принадлежат ему. Но с *Последнего визита* для него, кажется, настала эпоха нового, более глубокого и истинного творчества: в прежних своих повестях, он изображал и характеры и положения какие-то исключительные и необыкновенные; в последней своей повести он смело вошел в глубину простой, ежедневной действительности и умел в ее пошлости и прозе найти страсть, следовательно, и поэзию. От души желаем, чтоб этот прекрасный талант никогда более не сходил с этой новой для него дороги, но всё шел по ней вперед и вперед: он может уйти далеко...

Из переводных статей в «Отеч. записках» за прошлый год были помещены: *Домашний секретарь*, роман Жоржа Занда; *Крошка Цахес по прозванию Циннобер*, повесть Гофмана; *Зять, каких мало*, повесть Шарля Бернара; *Жак*, роман Жоржа Занда; *Жизнь и приключения Мартина Чодзльвита*, новый роман Чарльса Диккенса. О достоинстве романов Жоржа Занда нечего распространяться: они говорят сами за себя гораздо лучше, нежели кто-либо мог бы говорить о них. — *Жизнь и приключения Мартина Чодзльвита* — едва ли не лучший роман даровитого Диккенса. Это полная картина современной Англии, со стороны нравов, и вместе яркая, хотя, может быть, и односторонняя картина общества Северо-Американских штатов. Что́ за неистощимость изобретения, что за разнообразие характеров, так глубоко задуманных, так верно очерченных! Что́ за юмор! что́ за слог!* Прочитав в прошлом году *Лавку древностей* мы думали, что приходит время навсегда проститься с огромным талантом Диккенса; но последний его роман доказал, что талант автора

* Справедливость требует заметить, что перевод этого романа Диккенса не принадлежит к числу обыкновенных, на скорую руку делаемых журнальных переводов.

«Николая Никльби» и «Бэрнеби Роджа» только вздремнул на время, чтоб проснуться еще свежее и могучее прежнего. В *Мартине Чодзльвите* заметна необыкновенная зрелость таланта автора; правда, развязка этого романа отзывается общими местами; но такова развязка у всех романов Диккенса: ведь Диккенс — англичанин...

Между немногими стихотворениями, печатавшимися в наших прошлогодних журналах, в некоторых промелькивали искорки то поэзии без мысли, то мысли без поэзии, то что-то как будто похожее и на мысль и на поэзию вместе. Мы разумеем здесь стихотворения гг. Майкова, Фета, Т. Л., Огарева, Крешева, Полонского. Но кроме двух вновь открытых стихотворений Лермонтова: *Пророк* и *Свидание* (напечатанных в первый раз во второй книжке «Отеч. записок»), выдалось из ряда других только стихотворение г. Фета: *Колыбельная песня* (1-я книжка «Отеч. записок»).

Из переводных стихотворений, замечательнее всего, по обыкновению, были переводы г. Струговщикова из Гёте. К числу замечательных явлений этого рода принадлежит отрывок из *Фауста*, переведенный г. Т. Л. (6-я книжка «Отеч. записок»). Как об опыте, заслуживающем внимания, должно упомянуть о переводе г. Яхонтова *Торквато Тассо*, драмы Гёте (8-я книжка «Отеч. записок»).

Очень любопытны напечатанные в «Б. для ч.» (3-я книжка) неизданные стихотворения Державина и Фонвизина.

Из статей ученого содержания замечательны, в «Б. для ч.»: *Историческое обозрение открытия золота в старом и новом свете*; *Последние путешествия французов*; *Арнаут*; *Яссы и Молдавия* (автора «Странствователя по суше и морям»); *Кардинал Ришльё*; *Финансы и государственный кредит в Австрии и Пруссии*; *Германский таможенный Союз*. В «Б. для ч.» с некоторого времени появилась *критика*, состоящая не из одних выписок из разбираемой книги, иногда даже вовсе без этих выписок; но такая перемена нисколько не улучшила этого отдела журнала, а только сделала его еще менее занимательным. Замечательна в «Б. для ч.» одна критическая статья, и то только тем, что она — перевод с немецкой брошюры: Schiller's Leben von Döring*, перевод, разведенный водою мыслей переводчика и выданный за оригинальное сочинение. Это — статья о «Вильгельме Телле», переведенном г. Миллером, и, кстати, о Шиллере. Оригинального, в России сочиненного, в ней только одна мысль, зато удивительная, если не чудовищная. Мысль эта состоит в том, что хотя Пушкин и выше Жуковского, как поэт и мыслитель, однако «никогда творения Пушкина не приобретали и не приобретут той любви, которую возбуждали и всегда будут возбуждать творения Жуковского» (2-я книжка). Эта мысль или шутка, или мистификация, может иметь достоинство неоспоримой истины, если ее прочесть навыворот, и понять наоборот...

В «Отеч. записках» из статей ученого содержания вероятно замечены читателями: *Иезуиты*; — *Лудовик XV и его век*; — *Записки*

---

* «Жизнь Шиллера» Дёринга. *Ред.*

русского морского офицера во время путешествия вокруг света в 1840, 1841 и 1842 годах, г. Бутакова (две отдельные статьи: одна в третьей, другая в седьмой книжке); — *О ходе искусства у древних народов и об истреблении и сохранении памятников древнего искусства*, И. Я. Кронеберга (бывшего профессора Харьковского университета);— *Поездка через Буэнос-Айресские пампы*, г. Чихачева; — *Байкал*, г. Щукина; — *Август-Лудвиг Шлёцер, — жизнь и труды его*, г. Головачева; — *Реформация*; — *О народности медицины*;—*Е. А. Баратынский*. В отделе «Критики», кроме разборов собственно к изящной литературе относящихся книг, разборов, выражающих мнение редакции, — в «Отеч. записках» были напечатаны разборы, писанные сторонними лицами: о *Филологических наблюдениях г. Павского над составом русского языка*, г. Надеждина (две статьи, впрочем еще не заключающие в себе конца критики), разбор книг: *Гальванизм в техническом применении, для любителей природы и искусства и для технического употребления, соч. К. О.*. и *Полное изложение гальванопластики, гальванической позолоты и серебрения, соч. А. Г.*; — *Полный курс геологических наук, соч. Эдуарда Эйхвальда.*

Русских книг теперь выходит год от году меньше; зато число дурных уже не находится в чудовищной пропорции к числу хороших. Особенно много выходит хороших книг специального содержания; нередки и хорошие учебники. Всё это гораздо лучше множества пустых книг преимущественно беллетристического содержания, которые прежде наводняли собою русскую литературу, или, лучше сказать, подвалы книжных лавок. Назовем некоторые из вышедших в прошлом году книг, особенно замечательных важностию содержания: *Остромирово Евангелие*, изд. г. Востоковым; *Выходы царей Михаила Феодоровича и Алексия Михайловича*, изд. г. Строевым; *Семена Порошина записки, служащие к истории великого князя Павла Петровича*; *Описание первой войны императора Александра с Наполеоном в 1805 году*, соч. Михайловского-Данилевского; *Основные начала русского судопроизводства*, диссертация г. Кавелина; *Поездка в Якутск*, г. Щукина; *Поездка в Забайкальский край*; *Правила, мысли и мнения Наполеона о военной науке, военной истории и военном деле*, собранные Каузлером, переведенные г. Леонтьевым; *Политическая и военная жизнь Наполеона*, соч. Жомини; *История военных действий в Азиатской-Турции*; *Описание турецкой войны в 1828—1829 годах*, г. Лукьяновича и друг. Обо всех этих и других, не упомянутых здесь книгах, Библиографическая Хроника «Отеч. записок» постоянно и своевременно отдавала отчет публике. В прошлом году возымело начало и теперь продолжается успешно монументальное издание литографических снимков с картин *Императорской эрмитажной галлереи*, предпринятое французскими художниками гг. Гойе-Дефонтеном и Полем Пети.

Если мы вообще насчитали не слишком много замечательных явлений в русской литературе 1844 года, может быть, еще меньше, чем в литературе 1843 года, — не должно видеть в этом только доказательство всё бо́льшей и бо́льшей бедности русской литературы. Бед-

лость, действительно, страшная, но в ней есть своя хорошая, скажем больше — своя прекрасная сторона. Теперь пишут мало, потому что публика стала разборчивее и взыскательнее: стало быть писать сделалось труднее и для талантов, а для посредственности просто невозможно. Потеряв в числительном богатстве, наша литература много выиграла в духе и направлении. Немного было хороших повестей в прошлом году, но выберите самую слабую из всех упомянутых нами в этом обзоре и сравните ее с повестями Марлинского, гг. Полевого, Погодина, Загоскина и других, — и вы увидите, как богата нищета современной русской литературы в сравнении с ее нищенским богатством прежнего времени. Теперь, слава богу! переводится поколение так называемых бескорыстных любителей литературы для литературы: теперь читают *корыстно*, т. е. хотят видеть в книге не средство к приятному препровождению времени, а мысль, направление, мнение, истину, выражение действительности. Литературное достоинство теперь уже не искупит недостатка мысли, и поэтическая миниатюра таланта никому не даст славы. Фраза потеряла свое очарование: ее сейчас разложат на слова, чтоб добиться, что̀ за смысл скрывает она в себе; в риторике теперь упражняются только старые писатели, которые повыписались или совсем исписались. Метромания тоже выводится; стихотворение, даже очень недурное, уже перестало быть явлением великой важности: восхищаются одними превосходными стихотворениями. Всё это составляет характер последнего периода нашей литературы, которому тон и направление дали Гоголь и Лермонтов. Многие жалуются на журналы, особенно на толстые, приписывая им малочисленность книг. Но разве не всё равно — в отдельной книге или в журнале прочесть хорошее сочинение? Правда, теперешние журналы слишком энциклопедичны, слишком разнообразны; но это не их вина, а дело необходимости. Чтоб журнал был читаем, не гоняясь за разнообразием содержания, — нужно, чтоб он выиграл *мнением*: а ведь в чем более выразиться мнению, если не в литературе? Литература — предмет, конечно, интересный, но совсем не неистощимый; притом же теперь, как мы это уже говорили, прошел век *литературщины*, и в литературе все хотят видеть больше разнообразия... Итак, будем толковать о литературе и читать толстые журналы.

ИВАН АНДРЕЕВИЧ КРЫЛОВ

В наше время *народность* сделалась первым достоинством литературы и высшею заслугою поэта. Назвать поэта «народным» значит теперь — возвеличить его. И потому все пишущие стихами и прозою во что́ бы то ни стало, прежде всего хотят быть «народными», а потом уже и талантливыми. Но, несмотря на то, у нас, как и везде, бездарных писак гораздо больше, нежели талантливых писателей, а последних гораздо больше нежели таких, которые были бы в одно и то же время и даровитыми, и народными авторами. Причина этого явления та, что *народность* есть своего рода талант, который, как всякий талант, дается природою, а не приобретается какими бы то ни было усилиями со стороны писателя. И потому способность творчества есть талант, а способность быть народным в творчестве — другой талант, не всегда, а, напротив, очень редко, являющийся вместе с первым. Чего бы, казалось, легче русскому быть русским в своих сочинениях? А, между тем, русскому гораздо легче быть в своих сочинениях даровитым, нежели *русским*. Без таланта творчества невозможно быть народным; но, имея талант творчества, можно и не быть народным. Оставляя в стороне вопрос, был ли Ломоносов поэтом, и до какой степени был он поэтом, нельзя не признать, что его стихи были удивительны, относительно к тому времени и сравнительно с стихами всех поэтов как современных ему, так и принадлежавших даже к екатерининской эпохе, за исключением одного Державина. А, между тем, в громозвучных стихах Ломоносова нет ничего русского, кроме слов, — никакого признака народности. Даже в великолепных одах Державина только мгновенными искрами, и то изредка, промелькивают стихии народности. Нечего и говорить, до какой степени народны стихи Дмитриева, стихи и повести Карамзина, трагедии Озерова (из которых всего менее народности в самой народной — *Димитрии Донском*), стихотворения Батюшкова: а, между тем, кто же может отрицать талант в этих писателях? После Пушкина, первого русского поэта, который был велик и национален, — после Пушкина все пустились в народность, все за нею гонятся, а достигают ее только те, которые о ней вовсе не заботятся, стараясь быть только самими собою. И чего не делают эти рыцари народности, эти новые дон-Кихоты, которые, затем, что им никогда не удавалось видеть в лицо дамы своего сердца, вместо ее поклялись

в верности толстой простонародности — краснощекой Дульцинее,— чего не делают они, чтоб сорвать улыбку одобрения с жирных и неопрятных губ этой девы в кумачном сарафане, с насаленною косою?.. Бедные, они добровольно отрекаются в своих сочинениях от сословия, к которому принадлежат, от образованности, которою обязаны воспитанию, даже от той доли здравого смысла, которою не обделила их природа! Они тщательно прячут свой фрак под смурый кафтан и, поглаживая накладную бороду, взапуски друг перед другом копируют язык гостиподворцев, лавочных сидельцев и деревенских мужиков. «О, волны балтийские!» восклицает один из них: «*важно* и *почтенно уважили* вы меня, примчавши из *немецкой нехристи* к православным берегам пароход с моим другом!» [204] Другой восклицает к своему приятелю (называя его, ради народного эффекта, *однокашником* и *однокорытником*): «Молодец ты, братец ты мой, дóка и удалец! Бойко и почтенно пьешь ты пенную влагу за Русь и за наше молодое буйство, ясно и восторженно бурлит в тебе бурсацкая кровь разымчивою, пьяною любовью к родине; мил ты мне, дóка и буян вдохновенный!» [205] Третий идет дальше: отуманенный пенным вдохновением, он проклинает науку, изрыгает пьяные хулы на просвещение, — и всё это во имя народности, не подозревая, в простоте ума и сердца своего, что это совсем не народность, а площадная простонародность, тем более возмутительная, что она накидная, притворная, следовательно, лишенная той наивности, которая красит даже и глупость, и пошлость, делая их смешными [206]. Чем дальше в лес, тем больше дров; четвертый выкидывает новую штуку: он, в своих стихах, не прикидывается сидельцем из овощной лавки или бурлаком с Волги, не поет гимнов пеннику, не говорит, чтоб этот напиток был для Ломоносова животворным источником вдохновения, учености и знания русского языка, не прославляет ночных оргий, буйного на словах, но трезвого на деле разгулья, ни вакханального сладострастия, которое отзывается только испорченностию фантазии и потому холодно и гадко, как улыбка мертвых губ, приведенных в сотрясение вольтовым столбом, — нет, этот четвертый себе-на-уме — он ползет дальше, таращится выше. У него есть настолько ума, чтоб отличить простонародность, или тривиальность, от народности, и он не хочет первой, а добивается последней. Для этого он выкидывает штуку помудренее трех первых: он объявляет себя избранным свыше органом народной славы, благовествующим колоколом великой судьбы своей родины. Завидная доля! Блажен, кто действительно назначен для нее природою! Но Лжедимитрии жалки и смешны не в одной политической истории: они смешны и в летописях литературы, — как это мы сейчас увидим. И вот наш непризванный и непризнанный благовестник отечественной славы начинает высиживать потовые стихи; торопиться ему нечего, и ему не беда, если к трем стихам четвертый придумается через год или через два: мозаика мыслей и стихов требует терпения и времени, как и живописная мозаика. Он избегает слов площадных и гоняется только за словами и оборотами старого летописного языка. Главное дело: стихи были бы гладки и звучны,

резали бы зрительный нерв читателя фосфорическою яркостию красок, раздражали бы его слух колокольною звучностью и озадачивали бы его ум внешнею глубокостию изысканной мысли. Что́ нужды, что в этих стихах нет ни одного истинно-русского, живого, теплого слова, что в них всё искусственно и поддельно и часто недостает смысла? Что нужды, что в них Русь показывается такою, какою она в действительности никогда не была, и какою она существует только в маниловской фантазии сочинителя, что в ее представлении старое и навсегда прошедшее смешивается с новым настоящим и неведомым будущим? Что нужды — ведь фантазёрству закон не писан! Притом же, ка̀к бы ни был человек ограничен, он всегда найдет несколько людей еще ограниченнее самого себя, которые готовы ему удивляться и превозносить его. Эти добрые приятели могут доставить ему двойное удовольствие: и славу, правда, очень жалкую, но для дюжинной натуры всё же завидную; и потому, потому что он может и пользоваться доставленною ими славою, и под-рукою смеяться над ними[207]. Всё это делается в стихах; а что́ еще делается в романах, повестях и драмах — боже мой! Да об этом лучше уж и не начинать говорить; а то, пожалуй, и не кончишь!

Подобными примерами бесплодного рыцарского обожания народности богата не одна русская литература. Мы укажем и на такой пример во французской литературе, — на такое же явление, только в огромном размере, и не просто комическое, но вместе с тем и трагическое. Посмотрите на Виктора Гюго: чем он был, и чем он стал! Ка́к страстно, ка́к жадно, с какою конвульсивною энергиею стремился этот человек, действительно даровитый, хоть и нисколько не гениальный, сделаться представителем в поэзии национального духа своей земли в современную нам эпоху! И, между тем, как жалко ошибся он в значении своего времени и в духе современной ему Франции! И теперь еще высится в своем готическом величии громадное создание гения средних веков — Собор Парижской Богоматери (Notre Dame de Paris), а тот же собор, воссозданный Виктором Гюго, давно уже обратился в карикатурный гротеск, в котором величественное заменено чудовищным, прекрасное — уродливым, истинное — ложным... А его несчастные драмы — requiescant in pace! * Франция, некогда до сумасшествия рукоплескавшая Виктору Гюго, давно обогнала и пережила его, и забавляется тем, что он сделался теперь мишенью всех острот и насмешек. Но есть теперь во Франции поэт, который явился прежде Виктора Гюго и жив еще до сих пор: этот поэт слагал песенки, которые пелись в одно и то же время и простым народом, и людьми образованных классов. Слагал он эти песенки совсем не для того, чтоб сделаться великим человеком; нет, он пел потому только, что ему пелось; и он сам себя всегда называл песенником (chansonnier), как бы думая, что титло поэта для него слишком высоко. И в самом деле, его песни давно уже пелись целым народом, людьми

---

* почиют в мире. *Ред.*

грамотными и безграмотными, но все смотрели на него только как на песенника — не более. И как же могло быть иначе? ведь песня, особенно веселая и шутливая, не больше, как безделка; это совсем не то, что увесистая поэма или роман, в роде «Notre Dame de Paris»... Наполеон был из первых, которые поняли этого «песенника»: по выражению одного французского критика, Наполеон из отдаленного своего острова [208] приветствовал *Беранже*, как царя французских поэтов... И немудрено: Наполеон не отличался особенным эстетическим вкусом, но у него было удивительное чутьё, чтоб предузнать народную славу еще в ее колыбели, в какой бы сфере деятельности ни суждено было ей проявиться... И в самом деле, «песенник» скоро всеми признан был великим поэтом не одной Франции и национальнейшим поэтом самой Франции. Вся сущность национального духа Франции высказалась в песнях Беранже в самой оригинальной, в самой французской и притом в роскошно-поэтической форме. Скромный «песенник» имел право сказать о себе:

Enfin, avouez qu'en mon livre
Dieu brille à travers ma gaité.
Je crois qu'il nous regarde vivre,
Qu'il a béni ma pauvreté *.

Всего поразительнее в параллели между Виктором Гюго и Беранже то, что первый искал славы, — и она обманула его; другой не думал о ней, — и она увенчала его своим ореолом. Такие явления нередки. Сальери Пушкина не совсем не прав, говоря, что бессмертный гений посылается не в награду самоотвержения, трудов и молений, —

А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного...

Да, народность в поэте есть такой же талант, как и способность творчества. Если надо родиться поэтом, чтоб быть поэтом, — то надо и родиться народным, чтоб выразить своею личностию характеристические свойства своих соотечественников. Правда, в строгом смысле, никто, принадлежа народу, не может не быть народным; да та беда, что в одном черты народности обозначены слабо, вяло и незаметно, а другой представляет собою хотя и резко, но зато не такие стороны народности, которыми можно было бы гордиться. Всякий немец курит табак и ест картофель; всякий немец тяжел и рассчетлив; но не всякий немец — Гёте или Шиллер. Сколько на Руси найдется людей, которые умеют петухом кричать и любят в трескучие морозы окунуться в реке; но из этого еще не следует, чтоб каждый из этих людей был Суворов.

Народным делает человека его натура. Поэтому для него нет ничего легче, как быть народным. Без натуры же, как ни бейтесь — народным не будете. Скажем более: тоскливое, усильное желание

*Наконец, признайтесь, что в моей книге сквозь мою веселость сверкает божество. Я верю, что оно смотрит, как мы живем, что оно благословило мою бедность. *Ред.*

быть народным есть первый признак отсутствия способности быть народным. Это бывает и в простых житейских отношениях. Соберется на улице толпа смотреть какое-нибудь интересное для нее зрелище, и стоит между нею верзила чуть не в три аршина, и всё ему видно без всякого с его стороны усилия, а подле него пялится на цыпочках какой-нибудь малорослый и, несмотря на все свои усилия, ничего не может увидеть. С завистью и невольным уважением смотрит он на великана, как будто бы вменяя ему в великую заслугу его рост, в котором тот нисколько не виноват, и от которого он иной раз стонет и охает, когда ему приходится шить на себя платье, или не удается увернуться от удара, который метче падает на высокое, нежели на низкое.

Самоотвержение, труд, наука имеют свойство развивать и улучшать данное природою: это благотворный дождь, падающий на семя; но, если нет семени, дождь производит не плодородие, а только грязь. Есть счастливые натуры, которым даже даром дается всё то, чего другие, более бедные натуры, и трудом получить не могут. Вот эти-то счастливые баловни природы иногда проживают всю жизнь свою, почти не догадываясь о своем значении, и беспечно, лениво пользуясь славою, которая далась им даром. К таким натурам принадлежал наш Крылов.

Так как способность быть народным есть своего рода талант, то она имеет свои бесконечные степени, подобно всякому таланту. Тут есть таланты обыкновенные и великие, есть гении. Это зависит от степени, в которой известная личность выражает собою дух своей нации. Организация одного вмещает в себе лучшие, высшие стороны национального духа; организация другого обнимает собою менее характеристические стороны народности; один выражает собою многие, другой весьма немногие стороны субстанции своего народа. Оттого в поэтах, со стороны народности, такая же разница, как и в поэтах со стороны таланта. Пушкин поэт народный, и Кольцов поэт народный, — однако ж расстояние между обоими поэтами так огромно, что как-то странно видеть их имена, поставленные рядом. И эта разница между ними заключается в объеме не одного таланта но и самой народности. В том и другом отношении Кольцов относится к Пушкину, как бьющий из горы светлый и холодный ключ относится к Волге, протекающей бо́льшую половину России и поящей миллионы людей. Но, во всяком случае, качество *народности* есть великое качество в поэте: и Кольцов переживет многих поэтов, которые пользовались несравненно-высшею против него славою, но которые не были народны. Народный поэт есть явление *действительное*, в философском значении этого слова: если б даже поэтический талант его был не огромен, он всегда опирается на прочное основание — на натуру своего народа, и во внимании к нему выражается акт самосознания народа. Поэт же, талант которого лишен национальной струи, всегда, более или менее, есть явление временное и преходящее: это — дерево, сначала пышно раскинувшее свои ветви, но потом скоро засохшее от бессилия глубоко пустить свои

корни в почву. Поэтому народность в поэте есть своего рода *гениальность*, не всегда в смысле глубины и многосторонности, но всегда в смысле оригинальности. В самом деле, что́ же составляет первую, самую резкую черту гения, если не эта способность, не эта оригинальная самобытность, которая всегда открывает своею деятельностию совершенно новую сферу мысли, которую талант, по следам гения, только разрабатывает, но под оригинальную форму которой он не может подделаться?..

Нет нужды доказывать, что между народностью поэзии Крылова и народностью поэзии Пушкина такая же огромная разница, как и вообще между поэзиею Крылова и поэзиею Пушкина. Мы не сочли бы за нужное и упоминать об этом, если б не знали, что в нашем литературном мире есть особенного рода «ценители и судьи», которые, радуясь случаю объявить себя задушевными друзьями умершего поэта (благо, уже он не может изобличить их в клевете!), готовы поставить его выше всякого другого, к которому им никак нельзя набиться в дружбу, даже и после его смерти[209]. Несмотря на то, что все точные определения сравнительных величин писателей немножко отзываются детством, — мы тем не менее чувствуем необходимость прибегать к подобным определениям, зная, что большинство нашей публики, еще не установившееся в самостоятельном литературном вкусе, нуждается в них. Один из так называемых критиков объявил же некогда, что, если б ему нужно было унести с собою в кармане всё, что есть лучшего в русской литературе, — он взял бы *только* басни Крылова и «Горе от ума» Грибоедова[210]. В большинстве нашей публики всякое мнение находит себе последователей, и потому у нас не мешает чаще повторять истины, в роде той, что дважды-два — четыре. И потому обратимся к сравнениям. Если мы сказали, что поэзия Кольцова относится к поэзии Пушкина, как родник, который поит деревню, относится к Волге, которая поит более, чем половину России, — то поэзия Крылова, и в эстетическом и национальном смысле, должна относиться к поэзии Пушкина, как река, пусть даже самая огромная, относится к морю, принимающему в свое необъятное лоно тысячи рек, и больших и малых. В поэзии Пушкина отразилась вся Русь, со всеми ее субстанциальными стихиями, всё разнообразие, вся многосторонность ее национального духа. Крылов выразил — и, надо сказать, выразил широко и полно — одну только сторону русского духа — его здравый, практический смысл, его опытную житейскую мудрость, его простодушную и злую иронию. Многие в Крылове хотят видеть непременно баснописца; мы видим в нем нечто большее. Басня только форма; важен тот дух, который точно так же выражался бы и в другой форме. Говоря о Хемницере и Дмитриеве, говорите о басне и баснописцах. Басни Крылова, конечно, тоже басни, но, сверх того, еще и нечто больше, нежели басни... Объясним нашу мысль сравнением. Дмитриев написал около семидесяти басен, и многие из них прекрасны. Но в чем состоит их главное достоинство? — В хороших (по тому времени) стихах и наставительности, полезной и убедительной — для детей. Лучшею баснею Дмит-

риева была признана тогдашними словесниками басня *Дуб и Трость*, переведенная или переделанная им из Лафонтена. Крылов тоже перевел и переделал эту басню, и общее мнение справедливо признало пьесу Дмитриева лучшею. Но что́ же в этой басне? — доказательство, что сильные погибают скорее, нежели слабые, потому что первые стоят на высоте, подверженные всем ударам бурь, а последние, на своих низменных местах, спасаются от ветра способностию гнуться. Справедливо и морально, но опять-таки только для детей! Взрослые люди не по басням учатся нравственной философии; в наше время и четырнадцатилетнего мальчика не очень убедишь такою баснею. Вот еще одна из лучших басен Дмитриева:

О, дети, дети, как опасны ваши лета!
Мышёнок, не видавший света,
Попал было в беду, и вот как он об ней
Рассказывал в семье своей:
«Оставя нашу нору
И перебравшися чрез гору,
Границу наших стран, пустился я бежать.
Как молодой мышёнок,
Который хочет показать,
Что он уж не ребенок.
Вдруг с ро́змаху на двух животных набежал:
Какие звери, сам не знал:
Один так смирен, добр, так плавно выступал,
Так миловиден был собою!
Другой нахал, крикун, теперь лишь только с бою;
Весь в перьях; у него косматый крюком хвост;
Над самым лбом дрожит нарост
Какой-то огненного цвета,
И так, как две руки, служащи для полета;
Он ими так махал,
И так ужасно горло драл,
Что я-таки не трус, а подавай бог ноги —
Скорее от него с дороги.
Как больно! без него я верно бы в другом
Нашел наставника и друга!
В глазах его была написана услуга!
Как тихо шевелил пушистым он хвостом!
С каким усердием бросал ко мне он взоры,
Смиренны, кроткие, но полные огня!
Шерсть гладкая на нем, почти как у меня;
Головка пестрая, а вдоль спины узоры;
А уши, как у нас, и я по ним сужу,
Что у него должна быть симпатия с нами,
Высокородными мышами».
— А я тебе на то скажу, —
Мышёнка мать остановила, —
Что этот доброхот,
Которого тебя наружность так прельстила,
Смиренник этот — Кот;
Под видом кротости, он враг наш, злой губитель;
Другой же был — Петух, смиренный кур любитель;
Не только от него не видим мы вреда,
Иль огорченья,
Но сам он пищей нам бывает иногда;
Вперед по виду ты не делай заключенья.

Вот вам и *басня!* Если вы не знаете, как опасны детские лета и что по виду не должно делать заключения, — вам полезно будет даже выучить ее наизусть. А вот одна из лучших басен Крылова:

Крестьянин позвал в суд Овцу.
Он уголовное завел на бедняжку дело.
Судья — Лиса: оно в минуту закипело.
Запрос ответчику, запрос истцу,
Чтоб рассказать по пунктам и без крика.
Ка́к было дело, в чем улика?
Крестьянин говорит: «Такого-то числа,
Поутру, у меня двух кур не досчитались:
От них лишь косточки да перышки остались;
А на дворе одна Овца была».
Овца же говорит: она всю ночь спала,
И всех соседей в том в свидетели звала,
Что никогда за ней не знали никакого
Ни воровства,
Ни плутовства;
А сверх того, она совсем не ест мясного.
И приговор Лисы вот от слова до слова:
«Не принимать никак резонов от Овцы.
Понеже хоронить концы
Все плуты, ведомо, искусны;
По справке ж явствует, что в сказанную ночь —
Овца от кур не отлучалась прочь,
А куры очень вкусны,
И случай был удобен ей;
То я сужу по совести моей:
Нельзя, чтоб утерпела
И кур она не съела;
И, вследствие того, казнить Овцу,
И мясо в суд отдать, а шкуру взять истцу».

Мы привели эти две басни совсем не для решения вопроса, который из двух баснописцев выше: подобный вопрос и не в наше время был уже смешон. Кумовство и приходские отношения некогда старались даже доставить пальму первенства Дмитриеву; тогда это было забавно, а теперь было бы нелепо [211]. Мы привели эти две басни, чтоб показать, что басни Крылова — не просто басни: это повесть, комедия, юмористический очерк, злая сатира, словом, что́ хотите, только не просто басня. Басен в *таком роде* не много у Дмитриева: *Мышь, удалившаяся от света*, *Лиса-проповедница*, *Муха и Прохожий*, — всего четыре [212], из них особенно хороша вторая; но ни в одной из них нет этих руссизмов и в языке и в понятиях, потому что галлицизмы или руссизмы бывают не в одном языке, но и в понятиях: француз по своему смотрит на вещи, по своему схватывает их смешную сторону, по своему анализирует, русский — по своему. Вот этим-то уменьем чисто по-русски смотреть на вещи и схватывать их смешную сторону в меткой иронии владел Крылов с такою полнотою и свободою. О языке его нечего и говорить: это неисчерпаемый источник руссизмов; басни Крылова нельзя переводить ни на какой иностранный язык; их можно только переделывать, как переделываются для сцены Александрынского театра французские

водевили; но тогда — что же будет в них хорошего? Множество стихов Крылова обратилось в пословицы и поговорки, которыми часто можно окончить спор и доказать свою мысль лучше, нежели какими-нибудь теоретическими доводами. Не как предположение, но как истину, в которой мы убеждены, можем сказать, что для Грибоедова были в баснях Крылова не только элементы его комического стиха, но и элементы комического представления русского общества. В приведенной нами басне — *Крестьянин и Овца*, эти элементы очевидны: в ней нет никакой морали, никакого нравоучения, никакой сентенции; это просто — поэтическая картина одной из сторон общества, маленькая комедийка, в которой удивительно верно выдержаны характеры действующих лиц, и действующие лица говорят каждое сообразно с своим характером и своим званием. Кто-то и когда-то сказал, что «в баснях у Крылова медведь — русский медведь, курица — русская курица»: слова эти всех насмешили, но в них есть дельное основание, хотя и смешно выраженное. Дело в том, что в лучших баснях Крылова нет ни медведей, ни лисиц, хотя эти животные, *кажется*, и действуют в них, но есть люди, и притом русские люди. Выше мы привели басню Крылова без морали и сентенции, а теперь выпишем басню с моралью и сентенциями:

«Куда так, кумушка, бежишь ты без оглядки?»
Лисицу спрашивал Сурок.
«Ох, мой голубчик куманек!
Терплю напраслину и выслана за взятки.
Ты знаешь, я была в курятнике судьей,
Утратила в делах здоровье и покой,
В трудах куска не доедала,
Ночей не досыпала:
И я ж за то под гнев подпала;
А всё по клеветам. Ну, сам подумай ты:
Кто ж будет в мире прав, коль слушать клеветы?
Мне взятки брать? Да разве я взбешуся!
Ну, видывал ли ты, я на тебя пошлюся,
Чтоб этому была причастна я греху?
Подумай, вспомни хорошенько».
— «Нет, кумушка; а видывал частенько,
Что рыльцо у тебя в пуху»

Сошлемся на здравое суждение наших читателей и спрашиваем их: много ли стихов и слов нужно переменить в этой басне, чтоб она целиком могла войти, как сцена, в комедию Грибоедова, если б Грибоедов написал комедию — *Взяточник?* Нужно только имена зверей заменить именами людей, да переменить последний стих, из уважения к взяточникам, которые хоть и плуты, но всё же имеют лицо, а не рыльцо... Это басня; а вот ее мораль, ее сентенции:

Иной при месте так вздыхает,
Как будто рубль последний доживает
И подлинно: весь город знает,
Что у него ни за собой,

Ни за женой, —
А смотришь, помаленьку
То домик выстроит, то купит деревеньку.
Теперь, как у него приход с расходом свесть,
Хоть по суду и не докажешь,
А как не согрешишь, не скажешь,
Что у него пушок на рыльце есть?

Если хотите, это мораль, потому что всякая сатира, которая кусается, богата моралью; но в то же время, это — новая басня, которую опять можно принять за монолог из грибоедовской комедии. Есть люди, которые с презрением смотрят на басню, как на ложный род поэзии, и потому не хотят ценить высоко таланта Крылова. Грубое заблуждение! Вольтер прав, сказав, что все роды поэзии хороши, кроме скучного... и несовременного, прибавим мы. Басня, как правоучительный род поэзии, в наше время — действительно ложный род; если она для кого-нибудь годится, так разве для детей: пусть их и читать приучаются, и хорошие стихи заучивают, и набираются мудрости, хотя бы для того, чтоб после над нею же трунить и острить. Но басня, как *сатира*, есть истинный род поэзии. Конечно, не только превосходная басня, но и целое собрание превосходных басен, может быть, далеко не то, что одна такая комедия, как *Горе от ума*; однако ж, во-первых, всякому свое, и каждый талант пусть идет своею дорогою; во-вторых, как мы заметили выше, басня может заключать в себе элементы высших родов поэзии, как например, комедии; а в-третьих, сама басня, так, как она есть, не может быть заменена никаким другим родом, ка́к бы он ни был выше ее. Если *Горе от ума* выше каждой басни и, пожалуй, выше всех басен Крылова, — от этого басня *Крестьянин и Овца* нисколько не теряет свойственного ей достоинства и вполне остается превосходным произведением. В этом отношении выражение Вольтера: «все роды поэзии хороши, кроме скучного» получает глубокий смысл. Правоучительная басня, уже по самой своей сущности, скучный род, и тратить на нее талант — всё равно, что́ стрелять из пушек по воробьям. Но басня, как сатира, была и всегда будет прекрасным родом поэзии, пока будут являться на этом поприще люди с талантом и умом. Роды поэзии всегда были и всегда будут одни и те же: они изменяются, сообразно с национальностями и эпохами, в духе и направлении, но не в форме. Трагедия — везде трагедия: и в древней Индии, и в древней Греции, и у французов XVII века, и у англичан XVI, и у немцев XVIII и XIX века; но трагедия индийцев не то, что трагедия греков; трагедия древних греков — не то, что трагедия Корнеля и Расина; классическая французская трагедия не то, что трагедия Шекспира, а трагедия Шекспира не то, что трагедия Шиллера и Гёте. Между тем, каждая из этих трагедий хороша сама-по себе и по своему времени, но ни одна из них не может назваться вечным типом, и трагедия самого Шекспира для нашего времени так же не годится, как трагедия Расина... не в том смысле не годится, чтоб ее теперь нельзя было читать, — боже нас сохрани от

такой варварской мысли! — но в том, что современную нам действительность невозможно изображать в духе и форме шекспировской драмы. То же можно сказать и о басне. Эзоп не годится для нашего времени. Выдумать сюжет для басни теперь ничего не стоит, да и выдумывать не нужно: берите готовое, только умейте *рассказать* и *применить*. Рассказ и цель — вот в чем сущность басни; сатира и ирония — вот ее главные качества. Крылов, как гениальный человек, инстинктивно угадал эстетические законы басни. Можно сказать, что он создал русскую басню. И его инстинктивное стремление потом перешло в сознательное убеждение. Крылова басни можно разделить на три разряда: 1) басни, в которых он хотел быть просто моралистом и которые слабы по рассказу; 2) басни, в которых моральное направление борется с поэтическим; и 3) басни чисто сатирические и поэтические (потому что сатира есть поэзия басни). К первому разряду принадлежат басни: *Дуб и Трость*; *Ворона и Курица*; *Лягушка и Вол*; *Парнас*; *Василек*; *Роща и Огонь*; *Чиж и Еж*; *Обезьяны*; *Мартышка и Очки*; *Два Голубя*; *Червонец*; *Безбожники*; *Лягушки, просящие царя*; *Раздел*; *Бочка*; *Волк на псарне*; *Ручей*; *Стрекоза и Муравей*; *Орел и Пчела*; *Заяц на ловле*; *Волк и Кукушка*; *Петух и Жемчужное Зерно*; *Хозяин и Мыши*; *Огородник и Философ*; *Старик и трое молодых*; *Дерево*; *Лань и Дервиш*; *Листы и Корни*; *Волк и Лисица*; *Пруд и Река*; *Механик*; *Пожар и Алмаз*; *Крестьянин и Змея*; *Конь и Всадник*; *Чиж и Голубь*; *Водолазы*; *Госпожа и две Служанки*; *Камень и Червяк*; *Крестьянин и Смерть*; *Собака*; *Рыцарь*; *Человек, Кошка и Сокол*; *Подагра и Паук*; *Лев и Лисица*; *Хмель*; *Туча*; *Клеветник и Змея*; *Лягушка и Юпитер*; *Кукушка и Горленка*; *Гребень*; *Скупой и Курица*; *Две Бочки*; *Алкид*; *Апеллес и Осленок*; *Охотник*; *Мальчик и Змея*; *Пчела и Мухи*; *Пастух и Море*; *Крестьянин и Змея*; *Колос*; *Мальчик и Червяк*; *Сочинитель и Разбойник*; *Ягненок*; *Булыжник и Алмаз*; *Мот и Ласточка*; *Плотичка*; *Паук и Пчела*; *Змея и Овца*; *Дикие Козы*; *Соловьи*; *Котенок и Скворец*; *Лев, Серна и Лиса*; *Крестьянин и Лошадь*; *Сокол и Червяк*; *Филин и Осел*; *Змея*; *Мыши*. Во всех этих баснях Крылов является истинным баснописцем в духе прошлого века, когда в басне видели моральную аллегорию. В них он может состязаться с Хемницером и Дмитриевым, то побеждая их, то уступая им. Так, знаменитая в свое время, но довольно пошлая басня Лафонтена — *Два Голубя*, в переводе Дмитриева лучше, нежели в переводе Крылова. Крылову никогда не удавалось быть сентиментальным! Во всех поименованных нами баснях преобладает риторика: рассказ в них растянут, вял, прозаичен, язык беден руссизмами, мысль отзывается общим местом, а нравственные выводы недорогого сто́ят. Тут Крылов еще не мастер, а только ученик и подражатель, — человек прошлого века.

Ко второму разряду мы причисляем басни: *Ворона и Лисица*; *Ларчик*; *Разборчивая Невеста*; *Оракул*; *Волк и Ягненок*; *Синица*; *Троеженец*; *Орел и Куры*; *Лев и Барс*; *Вельможа и Философ*; *Мор Зверей*; *Собачья дружба*; *Прохожие и Собаки*; *Лжец*; *Щука и Кот*; *Крестьянин и Работник*; *Обоз*; *Вороненок*; *Осел и Соловей*; *Откупщик*

и Сапожник; Слон и Моська; Волк и Волченок; Обезьяна; Мешок; Кот и Повар; Лев и Комар; Крестьянин и Лисица; Свинья; Муха и Дорожные; Орел и Паук; Собака; Квартет; Лебедь, Щука и Рак; Скворец; Пустынник и Медведь; Цветы; Крестьянин и Разбойник; Любопытный; Лев на ловле; Демьянова уха; Мышь и Крыса; Комар и Пастух; Тень и Человек; Крестьянин и Топор; Лев и Волк; Слон в Случае; Фортуна и Нищий; Лиса-Строитель; Напраслина; Фортуна в гостях; Волк и Пастухи; Пловец и Море; Осел и Мужик; Волк и Журавль; Муравей; Лисица и Виноград; Овцы и Собаки; Похороны; Трудолюбивый Медведь; Совет Мышей; Паук и Пчела; Лисица и Осел; Муха и Пчела; Котел и Горшок; Скупой; Богач и Поэт; Две Собаки; Кошка и Соловей; Лев состарившийся; Кукушка и Орел; Сокол и Червяк; Бедный богач; Пушки и Паруса; Осел; Мирон; Крестьянин и Лисица; Собака и Лошадь; Волк и Кот; Лещи; Водопад и Ручей; Лев. Из этих басен не все равного достоинства; некоторые из них совершенно в моральном духе, но замечательны или умною мыслию, или оригинальным рассказом, или тем, что их мораль видна из дела, или высказана стихом, который так и смотрит пословицей.

К третьему разряду мы относим все лучшие басни, каковы: *Музыканты; Лисица и Сурок; Слон на воеводстве; Крестьянин в беде; Гуси; Тришкин кафтан; Крестьянин и Река; Мирская сходка; Медведь у пчел; Зеркало и Обезьяна; Мельник; Свинья под дубом; Голик; Крестьянин и Овца; Волк и Мышенок; Два Мужика; Рыбьи пляски; Прихожанин; Ворона; Белка; Щука; Бритвы; Булат; Купец; Три Мужика.* Девятая (и последняя) книга заключает в себе одиннадцать басен: из них видно, что Крылов уже вполне понял, чем должна быть современная басня, потому что между ними нет ни одной, которая была бы написана для детей: тогда как в *седьмой* и *восьмой* книгах, самых богатых превосходными баснями, еще попадаются детские побасенки, как напр.: *Плотичка.* Хотя все одиннадцать басен девятой книги принадлежат к числу лучших басен Крылова, однако нельзя не заметить, что их выполнение не совсем соответствует зрелости их мысли и направления: тут виден еще великий талант, но уже на закате. Исключение остается только за *Вельможею*, которым достойно заключено, в последнем издании, собрание басен Крылова: это одно из самых лучших его произведений[213]. Девятая книга доказывает, что бы мог сделать Крылов, если б он попозже родился... Но в то же время его появление в эпоху младенчества нашей литературы свидетельствует о великой силе его таланта: риторическое направление литературы могло повредить ему, но не в силах было ни убить, ни исказить его.

Крылов родился 2 февраля 1768, следовательно, почти через три года после смерти Ломоносова, за шесть лет до смерти Сумарокова; первому талантливому русскому баснописцу, Хемницеру, было тогда 24 года от роду, а Дмитриеву было только 8 лет. Сын бедного чиновника, Крылов не мог получить блестящего воспитания, но, благодаря своей счастливой натуре, он не остался без образо-

вания, и в этом отношении с малыми средствами умел сделать много. Он принадлежал к числу тех оригинальных натур, в которых сильная внутренняя самодеятельность соединяется с беспечностью, ленью и равнодушием ко всему. Крылов не был страстен, но не был и апатичен: он был только ровен и спокоен. Удивляя своею леностью, он умел удивлять и деятельностью: известен анекдот о нем, как он из-за спора с приятелем своим Гнедичем в короткое время, тайком ото всех, выучился греческому языку, будучи уже далеко не в тех летах, когда учатся. Поэтому не мудрено, что в нем рано проснулась страсть к литературе, которая никогда не пылала в нем, но всегда горела тихим и ровным пламенем. Пятнадцати лет от роду он был уже сочинителем и, бедный канцелярист в одном из присутственных мест Твери, написал либретто комической оперы — *Кофейница* (Крылов любил музыку). Опера эта никогда не была в печати, и беспечный автор даже затерял и рукопись своего первого произведения[214]. Семнадцати лет от роду Крылов переехал на службу в Петербург, в 1785 году, и с этого времени начинается его литературная карьера. Он знал по-французски, но настоящими учителями его были тогдашние русские писатели. Литература русская следовала тогда риторическому направлению, данному ей Ломоносовым. Ломоносов тогда считался безупречным образцом для всякого, кто хотел быть поэтом. Сумароков разделял с ним право великого маэстро словесности. Державин тогда только что, как говорится, вошел в славу. *Россиада* Хераскова только что вышла в это время (1785); лирик Петров был уже на высоте своей славы; колоссальная в то время слава Богдановича утвердилась еще с 1778 года, когда вышла его *Душенька*; Фонвизин в то время был уже автором *Недоросля*; наследник Сумарокова в драматической литературе, Княжнин также был в то время на верху своей славы; пользовались тогда большою известностию: Костров, Николев, Майков, Рубан, Аблесимов, Клушин, Плавильщиков, Бобров. Но в это же время зарождалась и новая эпоха русской литературы: тогда выступала на литературное поприще дружина молодых талантов, еще безвестных, но которым назначалась впоследствии более или менее важная роль в нашей литературе. Таковы были: Нелединский-Мелецкий, Капнист, Долгорукий (Иван), Подшивалов, Никольский, Макаров, наконец — Карамзин и Дмитриев, которые были потом, особенно первый, оракулами нового периода русской словесности. В этот-то переходный момент нашей литературы начал семнадцатилетний Крылов свое поприще. Не скоро сознал он свое назначение и долго пробовал свои силы не на своем поприще. Не думая быть баснописцем, он думал быть драматургом. Он написал трагедию *Клеопатра*, и, как, по замечаниям знаменитого Дмитревского, признал ее неудачною, написал другую — *Филомела*. Обе они не попали ни на театр, ни в печать. Наконец, он пробовал себя даже в оде. Один литератор доставил нам опыт Крылова в этом роде, который, для редкости и как живой памятник духа того времени, предлагаем здесь любопытству читателей:

ОДА.

Всепресветлейшей, державнейшей, великой государыне, императрице Екатерине Алексеевне самодержице всероссийской. На заключение мира России со Швециею. Которую всеподданнейше приносит Иван Крылов. 1790 года, августа дня.

Доколь сын гордыя Юноны,
Враг свойства мудрых: тишины,
Ничтожа естества законы,
Ты станешь возжигать войны?
Подобно громам съединенны,
Доколе, Марс, трубы военны
Убийства будут возглашать?
Когда воздремлешь ты от злобы?
Престанешь города во гробы,
Селеньи в степи превращать?

Дни кротки мира пролетели,
Местам вид подал ты иной:
Где голос звонкой пел свирели,
Там слышен фурий адских вой.
Нимф нежных скрылись хороводы,
Бросаются наяды в воды,
Сонм резвых сатир убежал.
Твой меч, как молния, сверкает;
Народы так он посекает,
Как прежде серп там класы жал.

Какой еще я ужас внемлю!
Куда мой дух меня влечет!
Кровавый понт я зрю, не землю;
В дыму тускнеет солнца свет;
Я слышу стоны смертных рода...
Не расторгается ль природа?..
Не воскресает ли хаос?..
Не рушится ль вселенна вскоре?..
Не в аде ль я?.. Нет, в Финском море,
Где поражает готфа росс,

Где образ естества кончины
Передо мной изображен.
Кипят кровавые пучины,
И воздух молнией разжен.
Там плавают горящи грады.
Не в жизни, в смерти там отрады,
Повсюду слышно: гибнем мы!
Разят слух громы разъяренны.
Там тьма подобна тьме геенны;
Там свет ужасней самой тьмы.

Но что внезапу укрощает
Отважны россиян сердца?
Умолк мятеж, и не смущает
Вод финских светлого лица.
Рассеян мрак, утихли стоны,
И нереиды и тритоны
Вкруг мирных флагов собрались,
Победы россиян воспели:

В полях их песни возгремели
И по вселенной разнеслись.

Арей, спокойство ненавидя,
Питая во груди раздор,
Вздохнул, оливны ветви видя,
И рек, от них отвлекши взор:
«К тому ль, россияне суровы,
Растут для вас леса лавровы,
Чтобы любить вам тишину!
Дивя весь свет своим геройством,
Почто столь пленны вы спокойством,
И прекращаете войну?

Среди огня, мечей и дыма
Я славу римлян созидал:
Я богом был первейшим Рима:
Мной Рим вселенной богом стал.
Мои одни признав законы,
Он грады жег и рушил троны.
Забаву в злобе находил.
Он свету был страшней геенны
И на развалинах вселенны
Свою он славу утвердил.

А вы, перунами владея,
Страшней быв Рима самого,
Не смерти ищете злодея,
Хотите дружества его.
О росс, оставь толь мирны мысли:
Победами свой век исчисли,
Вселенну громом встревожь.
Не милостьми пленяй народы:
Рассей в них страх, лишай свободы,
Число невольников умножь».

Он рек — и, чая новой дани,
Стирая хладну кровь с броней,
Ко пламенной готовил брани
Своих крутящихся коней..
Но вдруг во пропасти подземны
Бегут, смыкая взоры темны,
Мятеж, коварство и раздор.
Как гонит день ночны призраки,
Так гонит их в кромешны мраки
Один Минервы кроткий взор.

Подобно как луна бледнеет,
Увидя светла дней царя,
Так Марс мятется и темнеет.
В Минерве бога мира зря.
Уносится, как ветром прахи:
Пред ним летят смятеньи, страхи,
Ему сопутствуёт весь ад;
За ним ленивыми стопами
Влекутся, скрежеща зубами,
Болезни, рабство, бедность, глад.

И се на севере природа
Веселый образ приняла.
Минерва русского народа

Сердцам спокойство подала.
Рекла — и громы росс не мечет…
Рекла — и флаги уж не трепещут.
Спокойны на морях суда.
Дивясь, дела ее велики
Нимф нежных воспевают лики,
Ликуют села и града.

Таков есть бог: велик во брани,
Ужасен в гневе он своем,
Но коль прострет в знак мира длани, —
Творца блаженства видим в нем.
Как воск пред ним, так тает камень,
Рука его, как вихрь и пламень,
Колеблет основанье гор;
Но в милостях едем рождает,
Сердца и души услаждает
Его единый тихий взор.

Ликуй, росс, видя на престоле
Владычицу подобных свойств;
Святой ее усердствуй воле,
Не бойся бед и неустройств.
Вотще коварной гидры злоба
Тебе копает двери гроба,
Вотще готовит чашу слез:
Одним глаголом твоя Паллада
Коварству становит преграды
И мир низводит к нам с небес.

О, сколь блаженны те державы,
Где, к подданным храня любовь,
Монархи в том лишь ищут славы,
Чтоб, как свою, щадити их кровь!
Народ в царе отца там видит,
Где царь раздоры ненавидит;
Законы дав, хранит их сам:
Там златом ябеда не блещет,
Там слабый сильных не трепещет,
Там трон подобен небесам.

Рассудком люди не боятся
Себя возвысить от зверей;
Но им они единым льстятся
Вниманье заслужить царей.
Невежество на чисты музы
Не смеет налагать там узы,
Не смеет гнать его наук,
Приняв за правило неложно,
Что истребить их там не можно,
Где венценосец музам друг.

Там тщетно клевета у трона
Приемлет правды кроткий вид;
Непомраченна злом корона
Для льстивых уст ее эгид.
Не лица там, дела их зримы:
Законом все одним судимы
Простой и знатный человек;

И во блаженной той державе,
Царя ее к бессмертной славе
Цветет златой Астреи век.

Но кто в чертах сих не узнает
Россиян счастливый предел!
Кто, видя их, не вспоминает
Екатерины громких дел?
Она наукам храмы ставит,
Порок разит, невинность славит,
Дает художествам покой;
Под сень ее текут народы
Вкушать Астреи кроткой годы,
Астрею видя в ней самой.

Она неправедной войною
Не унижает царский сан,
И крови подданных ценою
Себе не ищет новых стран.
Врагов жалея поражает,
Когда суд правый обнажает
Разящий злобу меч ее:
Во гневе молниями блещет,
Ее десница громы мещет,
Но в сердце милость у нее.

О, ты, что свыше круга звездна
Сидишь, царей суды внемля,
Трон коего есть твердь небесна,
А ног подножие — земля!
Молитву чад России верных
Блаженству общества усердных
Внемли во слабой песне сей:
Чтоб россов продолжить блаженство
И зреть их счастья совершенство,
Давай подобных им царей.

Но что в восторге дух дерзает?
Куда стремлюся я в сей час?..
Кто свод лазурный отверзает,
И чей я слышу с неба глас?..
Вещает бог Екатерине:
«Владей, как ты владеешь ныне;
Народам правый суд твори:
В лице твоем ко мне языки
Воздвигнут песни хвал велики,
В пример тебя возьмут цари.

Предел россиян громка слава:
К тому тебе я дал их трон;
Угодна мне твоя держава,
Угоден правый твой закон:
Тобой взнесется росс высоко:
Над ним мое не дремлет око,
Я российский сам храню престол».
Он рек... и воздух всколебался,
Он рек... и в громах повторялся
Его божественный глагол.

Эта ода напечатана в Петербурге, в 4-ю долю листа, на десяти страницах. Она доказывает, как трудно писателю, особенно моло-

дому, не заплатить дани своему времени. Крылов не был особенным почитателем этого рода поэзии, исключительно завладевшего тогда всею русскою литературою, и зло подтрунивал над *одистами*. Не знаем подлинно, он ли был издателем журналов: *Зритель* и *Почта духов*, или только участвовал в их издании [215]; но в своих сатирических статьях, которые Крылов помещал в этих журналах, он жестоко нападает на кропателей од. Статьи Крылова, помещавшиеся в этих изданиях, все сатирического содержания, и все направлены преимущественно на модников, на модные магазины, принадлежавшие иностранцам, на употребление французского языка в образованном русском обществе и на невежество. В *Зрителе* есть даже восточная повесть Крылова — *Каиб*; она отзывается аллегорическим и моральным направлением, но истинное достоинство ее составляет дух сатиры, местами необыкновенно меткой и злой. *Почта духов* была первым журналом, который издавал Крылов, или в котором он принимал деятельное участие. Это издание состоит из двух частей: выходило оно в 1789 году, а в 1802 вышло вторым изданием. *Зритель* печатался в собственной типографии Крылова; вот полный титул этого издания: «Зритель, ежемесячное издание 1792 года. В Санктпетербурге, 1792 года, в типографии Крылова с товарищи» В 1793 году Крылов, вместе с Клушиным, издавал ежемесячный журнал: *Санктпетербургский Меркурий*, печатавшийся тоже *в типографии Крылова с товарищи*. В то же время Крылов посвящал свои труды театру: в 1793 году написал он комедию *Проказники* (в прозе, в пяти актах) и оперу *Бешеная семья* (в трех действиях); в 1794 году написал он комедию *Сочинитель в прихожей* (в прозе, в трех актах). Кажется, что ни одна из этих пьес не была напечатана, но, должно быть, они были играны на театре [216], потому что обратили на автора внимание императрицы Екатерины II, которая пожелала видеть Крылова; об этом событии Крылов и в старости рассказывал с глубоким чувством. Имя Крылова сделалось тогда известным, и он занял почетное место между писателями того времени. Но эта слава не удовлетворяла его: он как бы чувствовал, если не сознавал, что идет не по своей дороге, и не мог ни на чем остановиться. Вдруг пришло ему в голову писать басни; не доверяя себе, он показал свои первые опыты в этом роде Дмитриеву, который, одобрив их, возбудил в Крылове смелость действовать на этом поприще. Какие были первые басни, написанные Крыловым, и где они напечатаны — нам неизвестно. Уверяют, будто бы эти басни, без имени Крылова, были напечатаны в *Аглае* Карамзина, издававшейся в 1794 и в 1795 годах; но это не справедливо: в обеих частях *Аглаи* помещены только две басни, одна Дмитриева — *Чиж и Зяблица*, другая, должно быть, Хераскова — *Скворец, Попугай и Сорока*; последняя названа *притчею* и подписана буквами М. Х. [217]. Как бы то ни было, но басни Крылова начали часто появляться только в *Драматическом вестнике*, издававшемся в 1808 году. Там напечатаны следующие басни: *Ворона и Лисица*; *Дуб и Трость*; *Лягушка и Волк*; *Ларчик*; *Старик и трое Молодых*; *Лев, Собака, Лисица и Волк*; *Обезьяны*; *Музыканты*; *Парнас*; *Пу-*

Пустынник и Медведь; *Цветы*; *Волк и Ягненок*; *Стрекоза и Муравей*; *Орел и Куры*; *Муха и Дорожные*; *Слон на воеводстве*; *Лисица и Виноград*; *Крестьянин и Смерть*; *Слон и Моська*. Все эти басни, с прибавлением некоторых новых, вошли в *первое* издание «Басен» Крылова, вышедшее в следующем (1809) году. В 1807 году Крылов навсегда распрощался с театром, напечатав комедии: *Модная лавка* и *Урок дочкам*. Эти комедии возбудили в публике того времени величайший восторг; в *Драматическом вестнике* даже напечатаны два стихотворные послания к Крылову. В самом деле, в этих комедиях много комизма, хотя и чисто внешнего, много остроумия; в первой автор нападает на магазинщиц из иностранок, во второй — на употребление французского языка. В 1811 году вышло второе исправленное издание басен и в том же году издание новых басен; затем следовали издания 1815 и 1819 года. В двадцатых годах книгопродавец Смирдин купил у Крылова за 40.000 рублей ассигнациями право на издание его басен в продолжение десяти лет. С тех пор, до настоящей минуты, число экземпляров басен Крылова давно уже перешло за *тридцать* тысяч (считая в том числе и издание 1843 года, последнее, сделанное самим Крыловым)[218]. А сколько еще должно быть изданий этих басен! Число читателей Крылова беспрерывно будет увеличиваться, по мере увеличения числа грамотных людей в России. Басни его давно уже выучены наизусть образованными и полуобразованными сословиями в России; но современем его будет читать весь народ русский. Это слава, это триумф! Из всех родов славы, самая лестная, самая великая, самая неподкупная слава народная. Некто из фёльетонных критиков, обрадовавшись случаю набиться в дружбу умершему Крылову, назвал его всемирным поэтом, поэтом человечества; мы этого не скажем... Крылов — поэт русский, поэт России; мы думаем, что для Крылова довольно этого, чтоб иметь право на бессмертие, и что нельзя увеличить его великости, и без того несомненной, ложными восторгами и неосновательными похвалами...

Не будем распространяться в подробностях о частной жизни Крылова. Как скоро где публичность не в обыкновении и не в нравах, — там толки о неприкосновенной личности частного человека всегда подозрительны и никогда не могут быть приняты за достоверные. Оттого-то подобные толки напоминают всегда басню Крылова, в которой паук, прицепившись к хвосту орла, взлетел с ним на вершину Кавказа, да еще расхвастался, что он, паук, приятель и друг ему, орлу, и что он, паук, больше всего любит правду... Личность Крылова вся отразилась в его баснях, которые могут служить образцом русского *себе-на-уме* — того, что французы называют arrière-pensée *. Человек, живой по натуре, умный, хорошо умевший понять и оценить всякие отношения, всякое положение, знавший людей, — Крылов тем не менее искренно был беспечен, ленив и спо-

* задняя мысль. *Ред.*

коеп до равнодушия. Он всё допускал, всему позволял быть, как оно есть, но сам ни подо что не подделывался и в образе жизни своей был оригинален до странности. И его странности не были ни маскою, ни расчетом: напротив, они составляли неотделимую часть его самого, были его натурою. Любо было смотреть на эту седую голову, на это простодушное без всяких притязаний величавое лицо: точно, бывало, видишь перед собою древнего мудреца, — и этого впечатления не разрушала ни трубка, ни сигарка, не выходившая из рта его. Хорош был этот старик-младенец, говорил ли он, или молчал: в речи его было столько спокойствия и ровноты, а в молчании так много говорило спокойное лицо его...

Сын бедного чиновника, мальчик с стремлением к образованию, Крылов сам пробил себе дорогу в жизни. В то время книг и чтения не любили, и канцеляристам не позволяли терять время на эти вздоры. Теперь мы часто встречаем препустейших людей, бросающих службу, в которой они могли бы быть хоть порядочными писцами, для литературы, в которой они ничем не могут быть. Но во время юности Крылова бросить службу и жить литературными трудами, весьма скудно вознаграждавшимися, завести типографию и быть вместе и автором, и почти наборщиком своих сочинений — это означало не прихоть, а признак высшего призвания. Талант Крылова нашел себе ценителя не в одной публике. В 1814 году он был произведен в коллежские асессоры, по высочайшему повелению, *во уважение отличных дарований*, как указано в указе. В 1830 году он имел пенсион в 6.000 рублей ассигнациями, был статским советником и кавалером нескольких орденов. Наконец, 3 февраля 1836 (года) Крылов получил истинную, небывалую до тех пор награду за свои литературные заслуги: в этот день был празднован пятидесятилетний юбилей литературной его деятельности [219]. Петербургскими литераторами, с высочайшего соизволения, дан был Крылову обед, в котором участвовали многие сановники и знаменитые лица. При этом случае Крылову был пожалован орден Станислава 2-й степени. По случаю юбилея была выбита медаль с изображением Крылова. Эта овация сильно подействовала на маститого поэта.

Талант Крылова доставил ему много покровителей и связей; он сблизил его с А. Н. Олениным, в доме которого Крылов был принят, как родной. В А. Н. Оленине любил он и друга и человека своего времени; удивительно ли, что с его смертью Крылов осиротел совершенно? Вокруг него волновались уже всё новые поколения; Крылов видел их любовь и внимание к нему, но своего, родного, близкого к сердцу он уже не видел нигде, и не с кем было ему перемолвить о том времени, в которое он был молод... Кто не желал бы видеть всегда живым и здоровым этого исполненного дней и славы старца? Кому не грустна мысль о том, что уже нет его? — Но эта грусть светла, в ней нет страдания: *дедушка Крылов* заплатил последнюю и неизбежную дань природе; он умер, вполне свершив свое призвание, вполне насладившись заслуженною славою. Смерть для него была не несчастием, а успокоением, может быть, давно желанным... Он

умер в прошлом году, ноября 3, на 77 году от рождения. С высочайшего разрешения, положено воздвигнуть Крылову памятник, и для этого уже открыта подписка следующим объявлением, которое доставлено нам для напечатания из канцелярии г. министра народного просвещения:

«По всеподданнейшему докладу г. министра народного просвещения, государь император благоволил изъявить всемилостивейшее согласие на сооружение памятника Ивану Андреевичу Крылову и на повсеместное по империи открытие подписки для собрания суммы, потребной на исполнение сего предприятия.

Вслед за тем, с высочайшего разрешения, учрежден комитет для открытия подписки и всех распоряжений по этому делу.

Памятники, сооружаемые в честь знаменитым соотечественникам, суть высшие выражения благодарности народной. В них освящается и увековечивается память прошедшего: в них преподается назидательный и поощрительный урок грядущим поколениям.

Правительство, в семейном сочувствии с народом, объемля просвещенным вниманием и гордою любовью все заслуги, все отличия, все подвиги знаменитых мужей, прославившихся в отечестве, усыновляет их и за пределом жизни, и возносит незыблемую память их над тленными могилами сменяющихся поколений.

Исторические эпохи в жизни народа имеют свои памятники. Димитрий Донской, Ермак, Пожарский, Минин, Сусанин, Петр Великий, Александр благословенный, Суворов, Румянцов, Кутузов, Барклай, в немом красноречии своем, повествуют о своей и нашей славе: в неподвижном величии стоят они на страже независимости и непобедимости народной. Но и другие деяния и другие мирные подвиги не остались также без внимания и без народного сочувствия. Памятники Ломоносова, Державина, Карамзина красноречиво о том свидетельствуют. Сии памятники, сии олицетворения народной славы, разбросанные от берегов Ледовитого моря до восточной грани Европы, знамениями умственной жизни и духовной силы населяют пространство нашего необозримого отечества. Подобно Мемноновой статуе, сии памятники издают, в обширных и холодных степях наших, красноречивые и жизнодательные голоса под солнцем любви к отечеству и нераздельной с нею любви к просвещению.

Подобно трем поименованным писателям, и Крылов неизгладимо врезал имя свое на скрижалях русского языка.

Русский ум олицетворился в Крылове и выражается в творениях его. Басни его — живой и верный отголосок русского ума с его сметливостью, наблюдательностью, простосердечным лукавством, с его игривостью и глубокомыслием, не отвлеченным, не умозрительным, а практическим и житейским. Стихи его отразились родным впечатлением в уме читателей его. И кто же в России не принадлежит к числу его читателей? Все возрасты, все звания, несколько поколений с ним ознакомились, тесно сблизились с ним, начиная от восприимчивого и легкомысленного детства до охладевшей и рассудительной старости, от избранного круга образованных ценителей дарования до низших степеней общества, до людей мало доступных обольщениям искусства, но одаренных природною понятливостью, и для коих голос истины и здравого смысла, облеченный в слово животрепещущее, всегда вразумителен и привлекателен.

Крылов, нет сомнения, известен у нас и многим из тех, для коих грамота есть таинство еще недоступное. И те знают его по наслышке, затвердили некоторые стихи его с голоса, по изустному преданию, и присвоили их себе, как пословицы, сии выражения общей и народной мудрости. Грамотная, печатная память его не умрет: она живет в десятках тысяч экземпляров басней его, которые перешли из рук в руки, из рода в род: она будет жить в несчетных изданиях, которые в течение времени передадут славу его дальнейшему потомству, пока останется хотя одно русское сердце и отзовется оно на родной звук рус-

ского языка. Крылов свое дело сделал. Он подарил Россию славою незабвенною. Ныне пришла очередь наша. Недавно праздновали мы пятидесятилетний юбилей его литературной жизни. Ныне, когда его уже не стало, равномерно отблагодарим его достойным образом: сотворим по нем народную тризну, увековечим благодарность нашу, как он увековечил дар, принесенный им на алтарь отечества и просвещения. Кто из русских не порадуется, что русский царь, который благоволил к Крылову при жизни его, благоволит и к его памяти; кто не порадуется, что он милостивым, живительным словом разрешает народную признательность принести знаменитому современнику возмездие за жизнь, которая так звучно, так глубоко отозвалась в общественной жизни нескольких поколений? Нет сомнения, что общий голос откликнется радушным ответом на вызов соорудить памятник Крылову и поблагодарит правительство, которое угадало и предупредило общее желание.

Заботясь о том, чтобы вполне осуществить сие желание и сделать исполнение его доступным всем и каждому, комитет постановил себе первым правилом принимать всякое приношение, начиная от щедрой дани богатого ревнителя отечественной славы до скромного и малозначительного пожертвования смиренного добродателя. Кто захочет определить границу благодарности? И тем более, кто возьмется установить крайнюю цену ее, ниже чего ей и показаться нельзя? Благодарности и добровольному выражению ее предоставляется полная свобода. Крылов принадлежит всем возрастам и всем званиям. Он более, нежели литератор и поэт. В этом выражении есть всё что-то отвлеченное и понятное только для немногих, но круг действия его был обширнее и всенароднее. Слишком смело было бы сравнивать письменные заслуги, хотя и блистательные, с историческими подвигами гражданской доблести. Но, вспомня Минина, который был *выборный человек от всея русския земли*, нельзя ли, без всякого применения к лицам и событиям, сказать о Крылове, что он *выборный грамотный человек всей России*? Голос его раздавался в столицах и селах, на ученических скамьях детей, под сенью семейного крова, в роскошных палатах и в храминах науки и просвещения, в лавке торговца и в трудолюбивом приюте грамотного ремесленника. Пусть и голос благодарности отзовется отовсюду.

Памятник Крылова воздвигнут будет в Петербурге. И где же быть ему, как не здесь? Не здесь родился поэт, но здесь родилась и созрела слава его. Он был собственностью столицы, которая делилась им с Россиею. Не был ли он и при жизни своей живым памятником Петербурга? С ним живали и водили хлеб-соль деды нашего поколения, и он же забавлял и поучал детей наших. Кто из петербургских жителей не знал его по крайней мере с виду? Кто не имел случая любоваться этим открытым, широким лицом, на коем отпечатлевалась сила мысли и отсвечивалась искра возвышенного дарования? Кто не любовался этою могучею, обросшею седыми волосами львиною головою, не даром приданной баснописцу, который также повелитель зверей, — этим монументальным, богатырским дородством, напоминающим нам запамятованные времена воспетого им Ильи Богатыря? Кто, и не знакомый с ним, встретя его, не говорил: *вот дедушка Крылов*! и мысленно не поклонялся поэту, который был близок каждому русскому?..

Художнику, призванному увековечить изображение его, не нужно будет идеализировать свое создание. Ему только следует быть верным истине и природе. Пусть представит он нам подлинник в живом и, так сказать, буквальном переводе. Пусть явится перед нами в строгом и верном значении слова вылитый Крылов. Тут будет и действительность и поэзия. Тут сольются и в стройном целом обозначатся общее и высокое понятие об искусстве и олицетворенный снимок с частного самобытного образца, в котором резко и живописно выразились черты русской природы в проявлении ее вещественной и духовной жизни.

Все суммы, которые будут собраны по подписке, до приступа к исполнению предположения, должны храниться в казначействе министерства народного просвещения. Пожертвования можно обращать прямо в министерство; принимаются также гг. губернскими предводителями дворянства и градскими главами, от которых все сборы по губернии будут сосредоточиваться у гг. гра-

жданских губернаторов. По ведомству министерства народного просвещения поручение это возложено, под распоряжением гг. попечителей учебных округов, на директоров училищ в губерниях.

Президент Академии Наук, *С. Уваров.*
Почетный член Академии Наук, граф *Д. Блудов.*
Вице-Президент Академии Наук, князь *М. Дондуков-Корсаков.*
Действительный член Академии Наук, князь *П. Вяземский*
Ректор С.-Петербургского университета, *П. Плетнев*
Душеприкащик И. А. Крылова, *Я. Ростовцов.»*

Мы уверены, что в России не останется ни одного грамотного человека, который не принял бы участия в этом истинно-национальном деле.

КАНТЕМИР

Русскую литературу начинают с Ломоносова, — и справедливо. Ломоносов действительно был основателем русской литературы. Как гениальный человек, он дал ей форму и направление, которые она надолго удержала. Каковы были эта форма и это направление — вопрос другой; дело в том, что дать форму и направление целой литературе мог только человек необыкновенный, но несмотря на общее согласие в том, что русская литература начинается с Ломоносова, все начинают ее историю с Кантемира. Это тоже справедливо. Если Кантемир и Тредиаковский не были основателями русской литературы, их труды некоторым образом были как бы предисловием к ее основанию. Оба они, особенно последний, брались за то, за что́ прежде всего должно было взяться; но оба они не имели достаточных средств для выполнения предлежавшего им дела. Впрочем, к Кантемиру это относится гораздо меньше, чем к Тредиаковскому. Кантемир не столько начинает собою историю русской *литературы*, сколько заканчивает период русской *письменности*. Кантемир писал так называемыми силлабическими стихами, — размером, который совершенно несвойственен русскому языку; но этот размер существовал на Руси задолго до Кантемира. Он зашел к нам из Польши чрез Малороссию, в XVI столетии. Этим размером писали и Петр-Могила, и Димитрий-Ростовский, и Семеон-Полоцкий; но их стихи были духовного содержания, не блестели поэзиею и отличались однажды навсегда принятою и неподвижною риторическою формою; Кантемир же *первый* начал писать стихи, тем же силлабическим размером, но содержание, характер и цель его стихов были уже совсем другие, нежели у его предшественников на стихотворческом поприще. Кантемир начал собою историю светской русской литературы. Вот почему все, справедливо считая Ломоносова отцом русской литературы, в то же время не совсем без основания Кантемиром начинают ее историю. Несмотря на страшную устарелость языка, которым писал Кантемир, несмотря на бедность поэтического элемента в его стихах, Кантемир своими сатирами воздвиг себе маленький, скромный, но тем не менее бессмертный памятник в русской литературе. Имя его уже пережило много эфемерных знаменитостей, и классических, и ро-

мантических, и еще переживет их многие тысячи. Этот человек, по какому-то счастливому инстинкту, первый на Руси свел поэзию с жизнию, — тогда как сам Ломоносов только развел их надолго. Поэзия Кантемира уже по тому одному, что она была сатирическою, не могла быть риторическою. Не только при Кантемире, но и гораздо спустя после него, русская литература могла, если б поняла свое положение, смеяться и осмеивать, а между тем она больше восторгалась и надувалась. Впрочем, действительность таки-взяла свое, — и русская литература как-то, сама собою, бессознательно, разделилась на сатирическую и риторическую. Значительная часть сочинений Сумарокова в сатирическом роде, — и, несмотря на тупость и аляповатость сатирической музы этого неутомимого писателя, стремившегося к всеобъемлемости и ничего не обнявшего, его нападки на подъячих не были бесполезны: если они не исправляли нравов, зато поддерживали в обществе сознание, что порок есть всетаки порок, хотя бы он был и неизбежным злом. Следовательно, благодаря, может быть, заслуге одной только литературы, у нас зло не смело называться добром, а лихоимство и казнокрадство не титуловались благонамеренностью, как это всегда водилось и теперь водится, например, в Китае. И могло ли это быть у нас иначе, если сатирическое направление, со времен Кантемира, сделалось живою струею всей русской литературы? Не говоря уже о Фонвизине, которого превосходный талант был по преимуществу сатирический, — сам Державин, который, по духу своего времени, риторическую превыспренность считал за-одно с поэзиею, — заплатил большую дань сатире. И еще далеко не успел блестящий лирик века Екатерины допеть своих громозвучных од, как явился на Руси национальный баснописец — Крылов. Это сатирическое направление, столь важное и благодетельное, столь живое и действительное для общества, в котором так странно боролась прививная европейская форма с азиатскою сущностью родной старины, — это *сатирическое* направление никогда не прекращалось в русской литературе, но только переродилось в *юмористическое*, как более глубокое в технологическом отношении и более родственное художественному характеру новейшей русской поэзии.

Говоря о Кантемире, нет нужды распространяться в биографических подробностях; но не мешает взглянуть бегло на жизнь Кантемира в ее связи с литературою. Есть на русском языке старинная книжица, изданная Новиковым в 1783 году, под титулом: «*История о жизни и делах молдавского господаря князя Константина Кантемира, сочиненная Санктпетербургской Академией Наук покойным профессором Беером с российским переводом, и с приложением родословия князей Кантемиров*». В этой книжице сказано, что Кантемиры свой род производят от крымских татар, и доказано, кстати, что в этом обстоятельстве для Кантемиров нет ничего унизительного, потому что «знатностию породы, каковую предки наши, или на прямой добродетели, или на неякой мнимой славе в своем утвердили потомстве, татары нам не токмо ни мало не уступают, но

еще гораздо больше, нежели мы, благородством знаменитейших мужей превозносятся: ибо нет у них ни единого таковового важного и храброго дела, за которое подлой или простолюдин мог бы когда-нибудь причтен быть в число мурз». После такого поистине татарского воззрения на несомненность родовой знаменитости князей Кантемиров наивная книжица неоспоримо доказывает, что Кантемиры происходят по прямой линии от Тамерлана, что̀ видно из самого их имени: *Кан-Тимур*, т. е. родственник Тимура. Но для русской литературы всё равно от Тамерлана, или еще древнее — от Адама произошел сатирик Кантемир. Для нее довольно знать, что он был сын молдавского господаря Димитрия Кантемира, столь известного в истории Петра Великого по турецкой войне, кончившейся миром при Пруте [220]. Князь Димитрий был человек ученый; с особенным удовольствием занимался он историею, «был весьма-искусен в философии и математике, и имел великое знание в архитектуре»; был членом Берлинской академии; говорил по-турецки, по-персидски, по-гречески, по-латыни, по-итальянски, по-русски, по-молдавски, порядочно знал французский язык и оставил после себя несколько сочинений на латинском, греческом, молдавском и русском языках. Из них «Система мухаммеданского закона», по повелению Петра Великого, напечатана в Петербурге, в 1722 году. Очень естественно, что у такого отца дети были людьми учеными и образованными.

Антиох был четвертым сыном князя Димитрия и родился в Константинополе 1708 года, сентября 10-го. Так как отец скоро заметил в нем отличные дарования, то и приложил особенное старание о его воспитании, преимущественно перед всеми другими своими сыновьями. Сначала Антиох воспитывался в Харькове, потом в Москве, наконец в Петербурге. Везде пользовался он уроками лучших в то время преподавателей. Не желая ни на минуту спустить глаз своих с любимого сына, князь Димитрий взял Антиоха с собою в персидский поход, в котором он сопровождал Петра Великого, в 1722 году. Во время похода, учение Антиоха не прерывалось ни на минуту; самое путешествие это практически не могло не быть чрезвычайно полезно любознательному четырнадцатилетнему юноше. Страсть и уважение к учености были так сильны в старом Кантемире, что он желал иметь наследником своего имения того из сыновей, который больше других отличится в науках. Он даже просил об этом Петра Великого, а в духовном завещании прямо указал на Антиоха, как на того из своих сыновей, который, по способностям и познаниям, достоин быть наследником его имения (стр. 332)*. В 1725 году была учреждена Санкт-

* Впрочем, это дело как-то бестолково объяснено в книге Беера: на стр. 321 сказано о втором сыне князя Димитрия, Константине, что «император Петр II, снисходя на желание умершего родителя его, князя Димитрия, повелел (19 мая 1729 года) в недвижимом имении быть одному ему наследником». Во всяком случае, и все другие братья Константина не остались бедняками, благодаря щедротам Петра Великого и его преемников. Так как Антиох не был женат и не оставил по себе наследников, то имение его перешло к братьям [221].

петербургская императорская Академия Наук, и Антиох выслушал курс высших наук у иностранных профессоров, приглашенных Петром Великим в Россию. Математике учился он у *Бернуллия*, физике у *Бильфингера*, истории у *Беера*, нравственной философии у *Гросса*. Блестящие дарования скоро обратили на молодого Кантемира общее внимание. Еще быв поручиком преображенского полка, почти двадцати лет от роду, он едва не был послан к французскому двору; намерение это почему-то было отменено, но оно показывает, какою репутациею пользовался этот молодой человек в такое время, когда молодость считалась пороком, от которого едва избавлялись в сорок лет. По некоторым словам книги Беера можно заключить не без основания, что первые три сатиры Антиоха Кантемира не мало способствовали его возвышению в глазах самого правительства. Вместе с его братьями, Матвеем и Сергием, и сестрою Марьею, Анна Иоанновна пожаловала ему *тысячу тридцать* крестьянских дворов. В 1731 году он был послан в Лондон в качестве резидента. Проезжая через Голландию, Кантемир запасся книгами и поручил одному книгопродавцу в Гаге напечатать сочинение своего отца: *Описание историческое и географическое Молдавии*; впрочем, это сочинение не было напечатано. В Лондоне Кантемир был принят с отличием, как ученый человек и глубокий политик. За удовлетворительное окончание возложенного на него поручения он был облечен званием чрезвычайного посланника и полномочного министра. Свободное от политических занятий время он посвящал наукам и беседе с учеными людьми Англии, которую он почитал просвещеннейшею страною в мире. Знакомство с некоторыми итальянцами побудило его выучиться итальянскому языку, которым он так хорошо овладел, что говорил и писал на нем, как природный итальянец. Вследствие оспы, которую Кантемир перенес в детстве, он всегда страдал истечением мокроты из глаз. От усиленного занятия чтением, в Лондоне эта болезнь до того у него усилилась, что он поехал, в 1736 году, в Париж лечиться у знаменитого в то время врача Жандрона, лейб-медика французского регента. Жандрон действительно помог Кантемиру; а когда, в 1738 году, Кантемир приехал в Париж в качестве полномочного министра, то и совсем излечил его от глазной болезни. В 1739 году Кантемир был наименован чрезвычайным послом при французском дворе. При запутанных обстоятельствах этой эпохи Кантемир удержался в милости и при правительнице, которая пожаловала его, в 1741 году, в тайные советники, и при Елизавете Петровне, подтвердившей его в этом чине [222]. В Париже Кантемир вел жизнь уединенную, знаясь только с людьми учеными и литераторами, и с страстью предавался учению. С особенным рвением занимался он тогда алгеброю и сочинил на русском языке *Руководство к алгебре*, которое осталось в рукописи. Батюшков, представивший Кантемира, в беседе с Монтескьё, аббатом В. и аббатом Гуаско, справедливо заметил, что Кантемир писал бы стихи и на необитаемом острове, потому что он писал их в Париже, который, в отношении к нему, как к стихотворцу, был для него действи-

тельно необитаемым островом [223]. Весь характер, вся личность Кантемира отразилась в этих, его же, стихах:

Тот в сей жизни лишь блажен, кто, малым доволен,
В тишине знает прожить, от сустных волен
Мыслей, что мучат других, и топчет надежну
Стезю добродетели к концу неизбежну,
Небольшой дом на своем построенный поле
Даст нужное моей умеренной воле,
Не скудный, не лишний корм, и среднюю забаву,
Где б с другом честным я мог, по моему нраву
Выбранным, в лишны часы прогнать скуки бремя,
Где б от шуму отдален, прочее все время
Провожать меж мертвыми Греки и Латины,
Исследуя всех вещей действа и причины,
И, учась, знать образцом других, что полезно,
Что вредно в нравах, что в них гнусно, иль любезно!
То одно желания мои составляет.

С 1740 года здоровье Кантемира начало совершенно расстроиваться. Вот что говорит об этом книжица Беера: «Князь Антиох подвержен был человеческим слабостям, как и другие люди. Он чувствовал то сам, яко человек, и имел несчастие искуситься в скорби, свойственной человеческому роду. С 1740 году почувствовал он внутреннюю болезнь, которая от часу умножалась. И хотя он в пище весьма был воздержен, однако желудок его почти ничего уже варить не мог». В 1741 году, он ездил на ахенские воды, от которых и получил облегчение, равно как и от лекарства какой-то девицы Стефенс, которое он употреблял по совету же Жандрона. В 1743 году он пользовался пломбьерскими водами, которые однако не помогли ему. По возвращении в Париж он отдался на руки разным врачам, которые совсем залечили его. В это время он страдал крайним ослаблением желудка, резью в почках и бессонницею. Потом он схватил лихорадку, довольно впрочем легкую, и у него открылся кашель. По совету одного из друзей своих, который, вопреки мнению докторов, смотрел несерьёзно на эти припадки, Кантемир решился провести зиму в Неаполе. Но когда он получил на это разрешение от своего двора, было уже поздно: усилившаяся болезнь и дурное время года не позволили ему тронуться с места. Полгода страдал он болезнию в груди, не переставая чтением прогонять скуку бессонницы. На увещания, что он этим вредит себе, он обыкновенно отвечал, что «тогда только не чувствует болезни, когда трудится». Охоту к чтению он потерял только за три, или за четыре дня до своей смерти, и это-то обстоятельство открыло ему опасность его положения. Один из друзей его, читая с ним рассуждение Цицерона *о дружбе*, во имя налагаемого этим чувством долга, заговорил с ним прямо о его положении и посоветовал заняться последними распоряжениями. Кантемир с благодарностью принял этот совет, как доказательство истинной дружбы и, немедля приступил к составлению духовной, в которой, отказав всё свое имение братьям и сестрам, завещал, чтоб тело его, по вскрытии, было набальзамировано, отвезено в Россию и похоронено, без всякой церемонии,

в греческом монастыре, в Москве, где схоронены были и его родители. До самой минуты своей смерти он был в полном разуме. Умер он в 1744 году, марта 31, тридцати пяти лет и семи месяцев от роду. По вскрытии тела оказалось, что у него была водяная в груди.

О личном характере Кантемира известно только, что он был человек благородный, правдивый и кроткий. Сначала он казался неприветливым, но эта неприветливость постепенно исчезала в отношении к людям, которые ему более и более нравились. Слабое и болезненное его телосложение придавало его характеру меланхолический оттенок, что́, однако ж, не мешало ему быть и любезным и веселым в обществе людей, которые ему нравились, и с которыми он мог быть откровенен. В частной жизни он был экономен и, как говорит книжица Беера, из которой мы заимствовали эти подробности: «никогда не признавал, что долги были знаком благородства и высокого достоинства». Вот всё, что́ дошло до потомства о Кантемире, как о человеке: в его сатирах мы увидим его как поэта и вновь встретимся с ним, как с человеком.

В 1739 году написал Кантемир свою первую сатиру, следовательно, ровно за *десять* лет до первой оды Ломоносова (*На взятие Хотина*), написанной новым размером. Это едва ли не лучшая из всех сатир Кантемира. Она была направлена против обскурантов (людей, одержимых болезнию мракобесия), врагов просвещения, словом, славянофилов того времени. В ней, как и во всех сатирах Кантемира, нет ни желчного негодования, ни бурного пафоса; но в ней много ума, много комической соли, и есть одушевление, тихое, ровное, но постоянно выдерживаемое. Кантемир не бичует, а только сечет обскурантов. Оно и естественно: сатира страстная, грозная, бешеная, вооруженная свитым из змей бичом, сатира в образе Немезиды, бросающей молнии из очей, с пеною у рта, такая сатира возможна только или у народа, который уже пережил самого себя, для которого уже нет ни выхода, ни будущего, или у народа, который еще полн свежих сил жизни, но уже сознал причины, которые удерживают его стремление на пути дальнейшего развития. Ни то, ни другое положение не могло относиться к России времен Кантемира. Прогресс, который тогда для нее был возможен, весь заключался больше в форме, нежели в духе, следовательно, был слишком внешен и потому не мог иметь слишком сильных и опасных врагов. Эти враги были больше смешны, нежели страшны, и для них нужен был не свистящий бич ювеналовской сатиры, а легкая лоза насмешки и иронии. И в этом отношении сатиры Кантемира были именно такими, какие тогда были нужны и могли быть полезны. Первая сатира, *На хулящих учение*, особенно богата смешными чертами и верными снимками с общества того времени. Поэт делает обращение *к уму своему*, прося его не *понуждать его рук к перу*. Можно, говорит поэт, и не писавши достичь славы: ведь в наш век к ней ведут многие пути; а из них самый трудный и невыгодный — тот, «что боги прокляли девять сестр».

... Кто над столом гнется,
Пяля на книгу глаза, больших не добьется

Палат, ни расцвеч на мраморами саду;
Овцы не прибавит он к отцовскому стаду.
Правда, в нашем молодом монархе* надежда
Всходит музам не мала; со стыдом невежда
Бежит его; Аполлин славы в нем защиту
Своей не слабу почул, чтяща свою свиту
Видел его самого, и во всем обильно
Тщится множить жителей парнасских он сильно:
Но то беда, многие в аре похваляют
За страх то, что в подданном дерзко осуждают.

Как ловко выражена мысль двух последних стихов! За ними следует ряд картин тогдашнего общества, написанных мастерскою кистию. Поэт заставляет невежд, под вымышленными именами, говорить филиппики против просвещения. И каждый из этих антагонистов света божия, высказывается сообразно своему характеру, и ни один из них не повторяет другого.

«Расколы и ереси науки суть дети,
Больше врет, кому далось больше разумети,
Приходит в безбожие, кто над книгой тает».
Критон с чотками ворчит и вздыхает,
И просит свята душа с горькими слезами
Смотреть, сколь семя наук вредно меж нами:
«Дети наши, что пред тем тихи и покорны
Праотческим шли следом, к божией проворны
Службе, *с страхом слушая, что сами не знали,*
Теперь, к церкви соблазну, Библию честь стали,
Толкуют, всему хотят знать повод, причину,
Мало веры подая священному чину;
Потеряли добрый нрав, забыли пить квасу,
Не прибить их палкою к соленому мясу;
Уж свечек не кладут, постных дней не знают,
Мирскую в церковных власть руках лишну чают,
Шепча, что *тем, что мирской жизни уж отстали,*
Поместья и вотчины весьма не пристали».
Сильван другую вину наукам находит:
«Учение (говорит) нам голод наводит;
Живали мы преж сего, не зная латыне,
Гораздо обильнее, чем живем мы ныне,
Гораздо в невежестве больше хлеба жали,
Переняв чужой язык, свой хлеб потеряли,
Буде речь моя слаба, буде нет в ней чину,
Ни связи, должно ль о том тужить дворянину:
Довод, порядок в словах, подлых то-есть дело;
Знатным полно подтверждать, иль отрицать смело.
С ума сошел, кто души силу и пределы
Испытает, кто в поту томится дни целы,
Чтоб строй мира и вещей выведать премену
Иль причину; глупо он лепит горох в стену.
Приростет ли мне с того день к жизни, иль в ящик
Хотя грош? могу ль чрез то узнать, чтó прикащик,
Чтó дворецкий крадет в год? как прибавить воду

* Поэт говорит о Петре Втором, которому тогда было четырнадцать лет. Он в детстве с особенною ревностию учился, а впоследствии подтвердил данные его предшественниками привилегии Академии наук и назначил ее членам и даже чиновникам постоянные оклады.

В мой пруд? как бочек число с винного заводу?
Не умнее, кто глаза, полон беспокойства,
Коптит печась при огне, чтоб вызнать руд свойства:
Ведь не теперь мы твердим, что̀ буки, что́ веди;
Можно знать различие злата, сребра, меди.
Трав, болезней знание — все то́ голы враки;
Глава ль болит? тому врач ищет в руке знаки;
Всему в нас виновна кровь, буде ему веру
Дать хощешь. Слабеем ли? — кровь тихо чрезмеру
Течет; если спешно: жар в теле, — ответ смело
Дает, *хотя внутрь никто не видел живо тело.*
А пока в баснях таких время он проводит,
Лучший сок из нашего мешка в его входит.
К чему звезд течение числить, и ни к делу,
Ни кстати за одним ночь пятном не спать целу?
За любопытством одним лишиться покою,
Ища — солнце ль движется, или мы с землею?
В часовнике можно честь на всякий день года
Число месяца, и час солнечного всхода.
Землю в четверти делить без Эвклида смыслим;
Сколько копеек в рубле, без алгебры счислим.»;

. . . .

Румяный, трижды рыгнув Лука подпевает:
«Наука содружество людей разрушает;
Люди мы к сообществу божия тварь стали,
Не в нашу пользу одну смысла дар приняли:
Что же пользы иному, когда я запрусь
В чулан, для мертвых друзей живущих лишусь?
Когда всё содружество, вся моя ватага
Будет чернило, перо, песок да бумага?
В весельи, в пирах, мы жизнь должны провождати;
И так она не долга: на что коротати,
Крушиться над книгою и повреждать очи?
Не лучше ли с кубком дни прогулять и ночи?
Вино — дар божественный, много в нем провору;
Дружит людей, подает повод к разговору,
Веселит, все тяжкие мысли отымает,
Скудость знает облегчать, слабых ободряет,
Жестоких мягчит сердца, угрюмость отводит,
Любовник лучше вином в цель свою доходит.
Когда по небу сохой бразды водить станут,
А с поверхности земли звезды уж проглянут,
Когда будут течь к ключам своим быстры реки
И возвратятся назад минувшие веки;
Когда в пост чернец одну есть станет вязигу,
Тогда, оставя стакан, возмуся за книгу».
Медор тужит, что чрезчур бумаги исходит,
На письмо, на печать книг, а ему приходит,
Что не во что завертеть завитые кудри;
Не сменит на Сенеку он фунт доброй пудры.
Перед *Егором* * двух денег Виргилий не стоит,
Рексу, ** не Цицерону похвала достоит.

Обращаясь вновь к своему уму и доказывая ему бесплодность борьбы с невеждами, сатирик говорит:

* Славный сапожник того времени, в Москве.
** Славный портной того времени, в Москве.

Гордость, леность, богатство, мудрость одолело:
Науку невежество местом уж посело.
Под митрой гордится то, в шитом платье ходит,
Сидит за красным письмом, смело полки водит.
Наука ободрана, в лоскутах обшита,
Из всех почти домов с ругательством сбита,
Знаться с нею не хотят, бегут ее дружбы,
Как на море страдавшие корабельной службы
Все кричат: никакой плод не виден с науки!
Ученых хоть голова полна, пусты руки!
Коли кто карты мешать, разных вин вкус знает,
Танцует, на дудочке песни три играет,
Смыслит искусно прибрать в своем платье цветы, —
Тому уж и в самые молодые леты
Всякая высша степень — мзда уж невелика.
Семи мудрецов себя достойным мнит лика.

Вторая сатира, *Филарет и Евгений*, написанная месяца через два после первой, нападает «на зависть и гордость дворян злонравных». Это, впрочем, чуть ли не слабейшая из всех сатир Кантемира. В ней более рассуждений, больше морали, нежели желчи. Впрочем, и в ней есть места замечательные. Вот, например, картина жизни фата или льва того времени:

Пел петух, встала заря, лучи осветили
Солнца верхи гор; тогда войско выводили
На поле предки твои; а ты под парчою,
Углублен мягко в пуху телом и душою,
Грозно сопешь; когда дня пробегут две доли,
Зевнешь, растворишь глаза, выспишься до воли.
Тянешься уж час другой, нежишься ожидая
Пойла, что шлет Индия, иль везут с Китая.
Из постели к зеркалу одним спрыгнешь скоком,
Там уж в попечении и труде глубоком.
Женских достойную плеч завеску на спину
Вскинув, волос с волосом прибираешь к чину.
Часть над лоским лбом торчать будут сановиты,
По румяным часть щекам в колечки завиты
Свободно станет играть, часть уйдет за темя
В мешок. Дивится тому строению племя
Тебе подобных; ты сам, новый Нарцис, жадно
Глотаешь очьми себя; нога жмется складно
В тесном башмаке твоя, пот со слуг валится,
В две мозоли и тебе красота становится;
Избит пол, и под башмак стерто много мелу.
Деревню наденешь потом на себя ты целу.

Дальнейшее описание облачения фата и, в особенности, слова сатирика насчет того, как хорошо воспользовался фат своим путешествием по Европе, чрезвычайно забавны, за исключением устарелого языка, слога и силлабического стихосложения. Пусть читатели сами поверят справедливость наших слов, прочтя эту сатиру всю, а мы выпишем из нее еще вот эти стихи:

Бедных слезы пред тобой льются, пока злобно
Ты смеешься нищете; каменный душою
Бьешь холопа до крови, что махнул рукою
Вместо правой левою (зверям лишь прилично

Жадность крови; *плоть в слуге твоей одноличиа*).
Мало, правда, ты копишь денег, но к ним жаден:
Мот почти всегда живет сребролюбьем смраден,
И всё законно он мнит, что̀ уж истощенной
Может дополнить мешок; нужды совершенной
Стало ему золота куча, без которой
Прохладам должен своим конец видеть скорой.

В этом отрывке есть стихи (не указываем на них: человеческое чувство читателя их угадает и без нас), которые могут служить торжественным и неопровержимым доказательством, что наша литература, даже в самом начале ее, была провозвестницею для общества всех благородных чувств, всех высоких понятий. Да̀, она умела не только льстить, но и выговаривать святые истины о человеческом достоинстве. Самая лесть у ней была не столько убеждением, сколько, во-первых, подчинением всеми принятому обычаю, а во-вторых, риторическою манерою. До поэзии достигала она и у самого Державина, только там, где он переставал быть поэтом в духе времени и становился просто человеком. Простим же ей—нашей старой литературе—ее грехи, вольные и невольные, и будем ей благодарны за то, что она, и только одна она, была воспитательницею юного, созданного Петром Великим общества, от Кантемира до наших времен. По мне, нет цены этим неуклюжим стихам умного, честного и доброго Кантемира:

. . . . Лучшую дорогу
Избрал, кто правду всегда говорить принялся;
Но и кто правду молчит, виновен не остался,
Буде ложью утаить правду не посмеет.
Счастлив, кто средины оной держаться умеет;
Ум светлый нужен к тому, разговор приятный,
Учтивость приличная, что дает род знатный.
Ползать не советую, хоть спеси гнушаюсь;
. . . .
Адам дворян не родил, но одному сыну
Жребий был копать сад, пасть другому скотину;
Ной в ковчеге с собою спас всё себе равных
Простых земледетелей, нравами лишь славных:
От них мы произошли, один поранее
Оставя дудку, соху, другой — попозднее.

Чтоб не возвращаться опять к одному и тому же предмету, выпишем теперь же из *шестой* сатиры стихи, в которых Кантемир казнит насмешкою добровольное унижение человеческого достоинства низкопоклонством и лестью:

С петухами пробудясь, нужно потащиться
Из дому в дом на поклон, в передних томиться —
Полдни торчать на ногах с холопы в беседе,
Ни сморкнуть, ни кашлянуть смея. По обеде
Та же жизнь до вечера; ночь вся беспокойно
Пройдет, думая, к кому поутру пристойно
Еще бежать, перед кем гнуть шею и спину,
Что̀ слуге в подарок, что̀ понесть господину,
Нужно часто полыгать, небылице верить,
Что одною скорлупою можно море смерить;
Господскую сносить спесь, признавать, что родом

Моложе Владимира одним только годом,
Хоть ты помнишь, как отец носил кафтан серой;
Кривую жену его называть Венерой,
И в шальных детях хвалить остроту природну;
Не зевать, когда он сам несет сумасбродну.
Нужно благодетелем звать того, другого,
От кого век не видал добра никакого.

Третья сатира, *К Феофану, епископу новгородскому*, написанная в 1730 году, рассуждает о различии страстей человеческих. Тут осмеиваются сребролюбцы, сплетники, болтуны, ханжи, самолюбцы, пьяницы, завистники и т. п. В *четвертой* сатире, написанной в 1731 году, Кантемир спрашивает свою музу, не пора ли им перестать писать сатиры?

. . . . Многим те не любы,
И ворчит уж не один, что где нет мне дела,
Там мешаюсь, и кажу себя чересчур смела.

Ты (говорит он своей музе) смело хулишь и находишь свое веселие в том, чтобы бесить злых, «а я вижу, что в чужом пиру мне похмелье». Один (продолжает сатирик) хочет потянуть меня к суду, что нападая на пьяниц «умаляю кружальные доходы»; другой, похваляясь, что от доски до доски прочел Библию острожской печати, убедился из нее, что «во мне нечистый дух злословит бороду»; третий сердится, что нападаю на взятки. Тогда сатирик, желая переменить грубый тон на вежливый, начинает иронически хвалить глупцов и негодяев; но это доводит его до сознания, что он не умеет и в шутку хвалить того, что считает дурным.

. . . . Когда хвалы принимаюсь
Писать, когда, муза, твой прав сломить стараюсь, —
Сколько ногти ни грызу, и тру лоб вспотелый,
С трудом стишка два сплету, да и те не спелы,
Жестки, досадны ушам, и на те походят,
Что по целой азбуке святых житья водят *.
Дух твой ленив, и в зубах вязнет твое слово
Не забавно, не красно, не сильно, не ново;
А как в нравах вредно что́ усмотрю, умняе
Сам ставши, под пером стих течет скоряе;
Тогда я стихотворцем сам себя поздравлю,
И чтецов моих зевать тщетно не заставлю;
Проворен, весел спешу, как вождь на победу,
Или как поп с похорон к жирному обеду.

Кантемир заключает эту сатиру тем, что сатиры могут не нравиться только дурным людям и глупцам, на которых не́чего смотреть:

Таким одним сатира наша быть противна
Может; да их нечего щадить, и не дивна
Мне любовь их, как и гнев их мне страшен мало.

---

* Вот примечание, из издания 1762 года, на этот стих: «некто, прозванием *Максимович*, стихами описал и по азбуке расположил жития святых печерских. Сия книга напечатана в Киеве в лист, и пальца в два толщины; однако ж в ней, кроме имен святых и государя царевича Алексея Петровича, которому приписана, ничего путного не найдешь».

Просить у них не хочу, с ними не пристало
Вестись, чтоб не почернеть, касаяся сажи;
Вредить не могут те мне, пока в сильной стражи
Нахожуся матери отечества правой.
А коим бог чистый дух дал и разум здравой
Беззлобны беззлобные наши стихи возлюбят,
И охотно станут честь, надеясь, что сгубят,
Может быть, или уменьшат злые людей нравы.
Сколько тем придается им и пользы и славы!

В этих стихах — весь Кантемир! Этот человек не был поэтом; непосредственный художественный талант не был его уделом. Его поэзия, — поэзия ума, здравого смысла и благородного сердца. Кантемир в своих стихах — не поэт, а публицист, пишущий о нравах энергически и остроумно. Насмешка и ирония — вот в чем заключался талант Кантемира.

Пятая сатира, *Сатир и Периерг*, написанная в 1737 году, в Лондоне, устремлена «на человеческие злонравия вообще». Ее форма очень изыскана, и в целом она скучна; но подробности есть удивительные, как, например, это место:

Болваном Макар вчера казался народу,
Годен лишь дрова рубить, или таскать воду;
О безумии его худая шла повесть,
Углем черным всяк пятнал его плоху совесть.
Улыбнулося тому ж счастие Макару, —
И сегодня временщик: уж он всем под-пару
Честным, знатным, искусным людям становится,
Всяк уму чудному наперерыв дивится,
Сколько пользы от него царство ждать имеет.
Поправить взглядом одним всё легко умеет.
Чем бывший глупец пред ним народ весь озлобил:
Бог в благополучие ваше его собил.

Заключение этой сатиры особенно забавно. Исчисляя разные человеческие глупости, сатирик говорит:

Пахарь, соху ведучи, иль оброк считая,
Не однажды привздохнет, слезы отирая:
За что-де меня творец не сделал солдатом?
Не ходил бы в серяке, но в платье богатом,
Знал бы лишь одно свое ружье да капрала,
На правеже бы нога моя не стояла.
Для меня б свинья моя только поросилась,
С коровы мне б молоко, мне б куря неслась,
А то всё прикащице, стрянчице, княгине
Понеси в поклон, а сам жирей на мякине.
Пришел набор, пахаря вписали в солдаты:
Не однажды дымные уж вспомнит палаты,
Проклинает жизнь свою в зеленом кафтане,
Десятью заплачет в день по сером жупане.
То ль не житье было мне, говорит, в крестьянстве?
Правда, тогда не ходил я в таком убранстве;
Да летом в подклете я, на печи зимою
Сыпáл, в дожжик из избы я вон ни ногою;
Заплачу подушное, оброк господину,
Какую ж больше найду я тужить причину?
Щей горшок, да сам большой, хозяин я дома,

Хлеба у меня чрез год, а скотам солома.
Дальня езда мне была съездить в торг для соли
Иль в праздник пойти в село, и то с доброй воли;
А теперь — чорт, не житье, волочись по свету,
Всё бы рубашка бела, а вымыть чем нету;
Ходи в штанах, возися за ружьем пострелым,
И где до смерти всех бьют, надобно быть смелым.
Ни выспаться некогда, часто нет что кушать;
Наряжать мне всё собой, а сотерых слушать.
Чернец тот, кой день назад чрезмерну охоту
Имел ходить в клобуке, и всяку работу
В церкви легку сказывал, прося со слезами,
Чтоб и он с небесными в счёте был чинами, —
Сегодни не то̀ поет: рад бы скинуть рясу,
Скучили уж сухари, полетел бы к мясу:
Рад к чорту в товарищи, лишь бы бельцом быти,
Нет мочи уж ангелом в слабом теле слыти [224].

Шестая сатира, написанная в 1738 году, рассуждает «о истинном блаженстве». Сатирик доказывает в ней, что истинное счастие заключается в благоразумной середине и в беседе с музами. *Седьмая* сатира, *к князю Никите Юрьевичу Трубецкому*, написанная в 1739 году, в Париже, рассуждает «о воспитании». Эта сатира исполнена таких здравых, *гуманных* понятий о воспитании, что стоила бы и теперь быть напечатанною золотыми буквами; и не худо было бы, если бы вступающие в брак предварительно заучивали ее наизусть

Вот несколько отрывков на выдержку:

Завсегда детям твердя строгие уставы
Наскучишь: истребишь в них всяку любовь славы,
Если часто пред людьми обличать их станешь:
Дай им время и играть; сам себя обманешь,
Буде станешь торопить лишно спеша дело;
Наедине исправлять можешь ты их смело.
Ласковость больше в один час детей исправит,
Неж суровость в целый год; кто часто заставит
Дрожать сына пред собой, хвальну в нем загладит
Смелость, и безвременно торопеть повадит
Щастлив, кто надеждою похвал взбудить знает
Младенца; много тому пример пособляет:
Относят к сердцу глаза весть уха скоряе.

. . . .

Не одни те растят нас, коим наше детство
Вверено; со всех сторон находит посредство
Вскользнуться внутрь сердца нрав: *всё, что̀ окружает*
Младенца, произвести в нем нрав помогает.
Обычно цвет чистоты первый увядает
Отрока в объятиях рабыни; и знает
Уиесши младенец что̀, небом и землею
Отлыгаться пред отцом, наставлен слугою.
Слуги язва детей; родителей злее
Всех пример. Часто дети были бы честнее,
Если б мать и отец пред младенцем знали
Собой владеть, и язык свой в узде держали.

Повторяем: такие мысли о воспитании и теперь скорее новы, нежели стары.

Восьмая сатира *На бесстыдну нахальчивость*, написанная в 1739 году, в Париже, заключает в себе понятие сатирика о скромности. Он говорит о том, кàк осторожно пишет свои стихи, не ленится их *херить*, прячет надолго в ящик и, сбираясь печатать, выправляет.

Стыдливым, боязливым, и всегда собою
Недовольным быть во мне природы рукою
Втиснено, иль отческим советом из детства.

В параллель себе сатирик противопоставляет людей наглых и бесстыдных.

Кантемир начал было и *девятую* сатиру, но за болезнию не мог ее написать.

Мелкие стихотворения Кантемира любопытны, но не столько, как поэтические произведения, сколько как произведения человека с умом и сердцем. Если хотите, в них есть своя гармония, свой ритм, заметна поэтическая, или, лучше сказать, стихотворческая замашка; но поэзии мало. Кантемир писал песни, басни и эпиграммы. Песни его разделяются на любовные и на нравственные. Первые остались ненапечатанными и, вероятно, погибли для потомства, — чтó очень жаль, потому что, по словам самого Кантемира, они имели большой успех: по крайней мере, он сам говорит в *четвертой* сатире:

Довольно моих поют песней и девицы
Чистые, и отроки, коих от денницы
До другой, колет любви жало.

А в примечании к этим стихам сказано: «сатирик сочинил многие песни, которые в России и поныне поются». Кантемир как бы раскаивается в этих песнях, как в грехе своей юности; в той же, четвертой, сатире он говорит:

Любовны песни писать, я чаю, тех дело,
Коих столько ум не спел, сколько слабо тело.

Вот образчик нравственных песен Кантемира:

Видишь, Никито *, как крылато племя
    Ни землю пашет, ни жнет, ниже́ сеет:
От руки вышшей однак в свое время
    Пищу довольну, жизнь продлить имеет.
Лилеи в поле, как зришь, многоцветной
    Ни прядет, ни тчет царь мудрый Сиона:
Однако в славе своей столь приметной
    Не имел одежды. Ты голос закона
В сердцах природа кой от век вложила,
    И бог во плоти подтвердил, внушая,
Чтò честно, благо, пусть того лишь сила
    Тобой владеет, злости убегая, *и пр.*

Из этого отрывка достаточно видно, что преобладающее направление Кантемира было не поэтическое, а дидактическое, и что труд-

---

* Князь Н. Ю. Трубецкой.

ность выражаться на языке не только необработанном, даже нетронутом, много мешала ясности и красоте его слога. Басни Кантемира интересны, как первые опыты в этом роде — не самого автора, а русского языка. Их, впрочем, немного — всего шесть. Из девяти эпиграмм, выпишем одну для образчика:

На что Друз Лиду берет? — Дряхла уж и седа,
С трудом ножку воробья сгрызет в полобеда.
К старине охотник Друз, в том забаву ставит:
Лидой медалей число собранных прибавит.

Наконец, к числу стихотворческих трудов Кантемира принадлежат еще *Девять писем Горациевых*, стихами без рифм, с приложением письма о русском стихосложении, под вымышленным именем Макентина (напеч. в Санктпетербурге 1744 и 1788 г.); *Оды Анакреоновы* (были ли напечатаны, когда, и где, или не были напечатаны, — неизвестно)[225]. Сверх того, Кантемир предупредил Ломоносова в намерении — воспеть в эпической поэме подвиги Петра Великого: поэма Ломоносова называлась *Петриадою*, Кантемира — *Петридою* и, подобно первой, не была кончена*.

Все эти стихотворные, равно как и прозаические труды Кантемира, очень важны, как первые опыты, которые должны были и других подвигнуть к литературной деятельности; важны они еще и как первый памятник тяжелой борьбы умного, ученого и даровитого писателя с трудностями языка не только неразработанного, но и нетронутого, подобно полю, которое, кроме диких самородных трав, ничего не произращало. Перо Кантемира было первым плугом, который прошел по этому полю. Скажут: у нас и до Кантемира была словесность. Так, но какая? теологически-схоластическая, или летописная, или, наконец, состоявшая из произведений народной поэзии. Но честь усилия — найти на русском языке выражение для идей, понятий и предметов совершенно новой сферы — сферы европейской — принадлежит прямее всех Кантемиру. И еще большее и высшее значение имеют его сатиры. Здесь Кантемир является первым писателем, вызванным реформою того Петра Великого, образ и дух которого глубоко впечатлелся еще в юношеской душе будущего сатирика. Таким

---

* Труды Кантемира в прозе были следующие: 1) *Разговоры о множестве миров; соч. Фонтенелла*, перев. с франц. Санктпетербург; три издания (когда вышло первое издание, неизвестно; второе в 1761, третье — в 1802); оставшиеся в рукописи: 2) *Юстинова история*; 3) *Корнелий Непот*; 4) *Кевита таблица*; 5) *Письма Персидские* Монтескьё; 6) *Епиктетово нравоучение*; 7) *Итальянские разговоры г. Алгаротти о свете*. Все эти переводы интересны, как живой памятник первой борьбы русского языка с европейскими идеями и как факты истории русского языка. Сверх того, осталось в рукописи сочинение Кантемира: *Руководство к Алгебре*, и никогда не были обнародованы его дипломатические из Лондона и Парижа реляции, письма, замечания, вероятно, очень любопытные не в одном литературном отношении. Из напечатанных его сочинений известно еще: *Симфония, или согласие на боговдохновенную книгу псалмов царя и пророка Давида* (Санктпетербург 1727, второе издание 1821). Это свод всех стихов псалтыря, по азбучному порядку, для удобнейшего приискания текстов.

образом, Кантемир был первым сподвижником Петра на таком поприще, которого Петр не дождался увидеть, но которое, как и всё в России, приготовлено им же. О, как бы горячо обнял великий преобразователь России двадцатилетнего стихотворца, если бы дожил до его первой сатиры! Но за Петра это сделал один из птенцов его орлиного гнезда — Феофан Прокопович. Сатиры Кантемира — подражание и, большею частию, то перевод, то переделка сатир Горация, Буало и, частию, Ювенала; но тем не менее, они — в высшей степени оригинальные произведения: так умел Кантемир применить их к быту и потребностям русского общества! Он не нападает в них на пороки, свойственные созревшим или перезревшим цивилизациям: нет, он нападает на фанатизм невежества, на предрассудки современного ему русского общества. Во второй сатире он осмеивает дворянскую спесь — порок, столько же свойственный русским, сколько и всякому другому народу в Европе; но колорит этого порока, равно как манера нападать на него, в его сатире — чисто русские. Короче: подражая Горацию и Буало, Кантемир до того обрусил их в своих сатирах, что аббат Гуаско не усомнился перевести их на французский язык, как произведения, которые для французов могли иметь всю прелесть оригинальности. И вот в чем состоит великая заслуга Кантемира не только перед русским языком, или русскою литературою, но и перед русским обществом его времени. Теперь вопрос: как велико было влияние сатир Кантемира на русское общество, в котором грамотность была мало распространена, а о литературности не было и помина? Сатиры Кантемира изданы гораздо после его смерти (в 1762 году), но с его собственноручного списка, посланного им, из Парижа, к императрице Елизавете Петровне, с посвящением ей. Они снабжены многочисленными подробными примечаниями в выносках, кем писанными — неизвестно, но кажется не самим Кантемиром. При каждой сатире в примечании говорится: *издана* в такое-то время; но, кажется, здесь слово *издана* значит ни больше, ни меньше, как — *написана*, и при жизни Кантемира, кажется, ни одна сатира его не была напечатана [226]. Но тем не менее не подвержено никакому сомнению, что сатиры Кантемира, как и все его стихотворные произведения, пользовались большою известностью в обществе того времени. Сам Кантемир говорит о большом успехе его любовных песен. Рукописные сатиры свои он прислал императрице: значит, они были ей известны и прежде, а если так: значит, на них все смотрели, как на что-то важное. Если их читала императрица, то читал и двор. Сверх того, они нашли себе большую известность и большое одобрение в духовенстве, между которым было тогда много людей ученых и образованных. Феофан Прокопович до того был восхищен первою сатирою Кантемира, что написал к их автору, не зная его, известное послание, которое начинается стихом: «Не знаю, кто ты, пророче рогатый», и которое дышит неподдельным восторгом. Новоспасский архимандрит Феофил-Кролик приветствовал Кантемира тоже посланием в стихах, только на латинском языке. О чем говорят и чем интересуются высшие представители общества по уму, образованности и

знатности, — о том, разумеется, говорит и общество. Поэтому очень могло быть, что сатиры Кантемира скоро пошли разгуливать в стихах по всей России, между грамотным народом. Это тем естественнее, что в сатирах Кантемира почти вовсе нет, или есть очень мало, риторики, что в них говорится только о том, что у всех было перед глазами, и говорится не только русским языком, но и русским умом. В жизнеописании Кантемира сказано, что все сатиры его имели большой успех, и что «многие его стихи вошли в пословицы». И не мудрено: в сатирах Кантемира попадаются стихи до того забавные и наивно-остроумные, что невольно остаются в памяти. Таковы, например, эти два стиха в первой сатире:

И просит свята душа с горькими слезами
Смотреть, сколь семя наук вредно между нами

Таковы же стихи, которые приведем мы из разных сатир:

Ябеда или ее друг дьяк или подьячий

. . . . Без всякой украсы
Болкнешь, что не делают черица одни рясы.

Сегодня один из тех дней свят Николаю
Для чего весь город пьян от края до краю.

Вино должен перевесть, кто пьяных не любит.

Пространный стол, что семье поповской съесть не трудно,
В тридцать блюд, еще ему мнилось ество скудно.

Мне ли в таком возрасте поправлять довлеет
Седых, пожилых людей, кои чтут с очками,
И чуть три зуба сберечь могли за губами;
Кои помнят мор в Москве, и как сего года.
Дела Чигиринского сказуют похода

Последний стих невольно приводит на память стихи Грибоедова:

Известья черпают из забытых газет
Времен очаковских и покоренья Крыма

Кантемир, по своему болезненному сложению, меланхолическому характеру, был наклонен к нравственному дидактизму. Немножко суровый моралист (что доказывает его раскаяние в любовных песнях) и весьма остроумный человек, Кантемир любил только избранное общество, следовательно, не любил общества вообще, которое оскорбляло его своими пороками и недостатками; такой характер предполагает раздражительность и любовь к уединению. Все эти обстоятельства необходимо делали Кантемира сатириком. По языку, неточному, неопределенному, по конструкции часто запутанной, не говоря уже о страшной устарелости в наше время того и другого, по стихосложению, столь несвойственному русской просодии, сатиры Кантемира нельзя читать без некоторого напряжения, тем более нельзя их чи-

тать много и долго. Но, несмотря на то, в них столько оригинальности, столько ума и остроумия, такие яркие и верные картины тогдашнего общества, личность автора отражается в них так прекрасно, так человечно, что развернуть изредка старика Кантемира и прочесть которую-нибудь из его сатир есть истинное наслаждение. По крайней мере, для меня гораздо легче и приятнее читать сатиры Кантемира, нежели громозвучные оды Ломоносова, поэмы Хераскова и даже многие оды Державина (как например: *На взятие Измаила*, *Излечение Саула*, и т. п.); от всех этих од и поэм можно заснуть, а от сатир Кантемира проснуться... Вообще, для меня, Кантемир и Фонвизин, особенно последний, самые интересные писатели первых периодов нашей литературы: они говорят мне не о заоблачных превыспренностях по случаю плошечных иллюминаций [227], а о живой действительности, исторически существовавшей, о нравах общества, которое так непохоже на наше общество, но которое было ему родным дедушкою...

Посвящение сатир Кантемира императрице Елизавете Петровне, по своему изобретению, напоминает оду Державина: «По следам Анакреона» [228].

О Кантемире, кроме статьи Жуковского, напечатанной в *Вестник. Европы* 1809 года, почти ничего дельного писано не было. Сочинения и переводы его большею частию остались ненапечатанными, а напечатанные изданы врозь. В 1836 г., кем-то было предпринято издание «Русских классиков», началось с Кантемира, да на нем и остановилось, кажется на пятой сатире. Издание это было красивое и снабженное биографией Кантемира и необходимыми примечаниями. Жаль только, что примечания не были слово в слово перепечатаны с издания 1762 года: они необходимы, потому что характеризуют дух времени, состояние русского языка и общества того времени [229].

ТАРАНТАС

ПУТЕВЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ. СОЧИНЕНИЕ ГРАФА В. А. СОЛЛОГУБА. САНКТПЕТЕРБУРГ 1845.

В современной русской литературе журнал совершенно убил книгу. Между разным балластом, все-таки только в журналах, — разумеется, лучших (которых так немного), — можно встречать более или менее замечательные произведения по части изящной литературы. Сюда должно отнести еще сборники, или альманахи: в лучших из них тоже попадаются иногда хорошие пьесы*. Но хорошая книга теперь истинная редкость, так что критикам и рецензентам ex officio** приходится хоть совсем не упоминать о книгах и, вместо их, разбирать вновь выходящие книжки журналов и даже листки газет. Тем большее внимание должна обращать критика на всякую книгу, сколько-нибудь выходящую из-под уровня посредственности. Нечего и говорить, что появление книги, которая слишком далеко выходит из-под этого уровня, должно быть истинным праздником для критики. К таким редким книгам принадлежит *Тарантас*, графа Соллогуба. Несмотря на то, что из *двадцати* глав, составляющих это произведение, целых *семь* глав были напечатаны в «Отеч. записках» еще в 1840 году, — «Тарантас» — столько же новое, сколько и прекрасное произведение, которое своим появлением составило бы эпоху и не в такое бедное изящными созданиями время, каково наше. Семь глав «Тарантаса», давно уже известных публике, давали понятие только о достоинстве целого произведения, а не о идее его, прекрасной и глубокой, которую можно понять только по прочтении всего сочинения, проникнутого удивительною целостностью и совершенным единством. Многие видят в «Тарантасе» какое-то двойственное произведение, в котором сторона непосредственного, художественного представления действительности превосходна, а сторона воззрений автора на эту действительность, его мыслей о ней, будто бы исполнена парадоксов, оскорбляющих в читателе чувство истины. Подобное мнение несправедливо. Те, кому оно принадлежит, не до-

---

* Так, например, в альманахе *Вчера и сегодня*, публика прочла два отрывка из двух сочинений в прозе, начатых Лермонтовым, и прекрасный юмористический рассказ графа Соллогуба *Собачка*.

** по должности. *Ред.*

вольно-глубоко вникли в идею автора, — и *объективную* верность, с какою изобразил он характер одного из героев «Тарантаса» — *Ивана Васильевича*, приняли за выражение его личных убеждений, — тогда как на самом деле автор «Тарантаса» столько же может отвечать за мнения героя своего *юмористического* рассказа, сколько, например, Гоголь может отвечать за чувства, понятия и поступки действующих лиц в его *Ревизоре* или *Мертвых душах*. Между тем, ошибочный взгляд лучшей части читателей на «Тарантас» очень понятен: при первом чтении может показаться, будто бы автор не чужд желания, хотя и не прямо, а предположительно, высказать, через Ивана Васильевича, некоторые из своих воззрений на русское общество, — и тем легче увлечься подобным ошибочным мнением, что необыкновенный талант автора и его мастерство живописать действительность лишают читателя способности спокойно смотреть на картины, которые так быстро и живо проходят перед его глазами. Мы сами на первый раз увлеклись резким противоречием, которое находится между этими беспрестанно сменяющимися и беспрестанно поражающими новым удивлением картинами и между странными—чтоб не сказать нелепыми—мнениями Ивана Васильевича. Это заставило нас забыть, что мы читаем не легкие очерки, не силуэты, а произведение, в котором характеры действующих лиц выдержаны художественно, и в котором нет ничего произвольного, но всё необходимо проистекает из глубокой идеи, лежащей в основании произведения. Таким образом, берем назад свое выражение в рецензии о «Тарантасе» (в 4-й книжке «Отеч. записок»), что в нем, вместе с дельными мыслями, много и парадоксов. Только в XV и XVI-ой главах, автор «Тарантаса» говорит с читателем от своего лица; и вот — кстати заметить — эти-то главы больше всего сбивают читателя с толку, раздвояя в его уме произведение графа Соллогуба и ужасая его множеством страшных парадоксов. Но мы не скажем, чтоб это были парадоксы: это скорее мнения, с которыми нельзя согласиться безусловно и которые вызывают на спор. Последнее обстоятельство дает им полное право на книжное существование: с чем можно спорить и что́ сто́ит спора, — то́ имеет право быть написанным и напечатанным. Есть книги, имеющие удивительную способность смертельно наскучать читателю, даже говоря всё истину и правду, с которою читатель вполне соглашается; и, наоборот, есть книги, которые имеют еще более удивительную способность заинтересовать и завлечь читателя именно противоположностию их направления с его убеждениями; они служат для читателя поверкою его собственных верований, потому что, прочитав такую книгу, он или вовсе отказывается от своего убеждения, или умеряет его, или, наконец, еще более в нем утверждается. Такой книге охотно можно простить даже и парадоксы, тем более, если они искренны и автор их далек от того, чтоб подозревать в них парадоксы. Вот другое дело — парадоксы умышленные, порожденные эгоистическим желанием поддержать вопиющую ложь в пользу касты или лица: такие парадоксы не сто́ят опровержения и спора; презрительная насмешка — единственное достойное их наказание...

Не будем пускаться в исследования — к какому роду и виду поэтических произведений принадлежит «Тарантас». В наше время, слава богу, признается в мире изящного только один род — *хороший*, запечатленный талантом и умом, а обо всех других родах и видах теперь никто не заботится. Наше время вполне принимает глубоко-мудрое правило Вольтера: «все роды хороши, кроме скучного». Но мы, в отношении к этому правилу, гораздо последовательнее самого Вольтера, который противоречил своему собственному принципу, держась преданий и поверий французского псевдо-классицизма. К правилу Вольтера: «все роды хороши, кроме скучного» наше время настоятельно прибавляет следующее дополнение: «и несовременного», — так что полное правило будет: «все роды хороши, кроме скучного и несовременного». Поэтому мы, если не признаем безусловно хорошим всего, что́ имело огромный успех в свое время, то во всем этом видим хорошие стороны, смотря на предмет с *исторической* точки. Вследствие этого, удивляясь великим гениям Данте, Шекспира, Сервантеса, наше время не отрицает заслуг Корнеля, Расина и Мольера; не становясь на колени перед Ломоносовым, Державиным, Озеровым, Карамзиным, не видя в них слишком многого для себя собственно,—тем с не меньшим уважением произносит имена их, как людей, которых творения, в *их* время, были *современно*-хороши, т. е. удовлетворяли потребностям их современников. Чисто художественная критика, не допускающая исторического взгляда, теперь никуда не годится, как односторонняя, пристрастная и неблагодарная. Художественность и теперь великое качество литературных произведений; но если при ней нет качества, заключающегося в духе современности, она уже не может сильно увлекать нас. Поэтому теперь посредственно-художественное произведение, но которое дает толчок общественному сознанию, будит вопросы, или решает их, гораздо важнее самого художественного произведения, ничего не дающего сознанию вне сферы художества. Вообще, наш век — век рефлексии, мысли, тревожных вопросов, а не искусства. Скажем более: наш век враждебен чистому искусству, и чистое искусство невозможно в нем. Как во все критические эпохи, эпохи разложения жизни, отрицания старого при одном предчувствии нового, — теперь искусство — не господин, а раб: оно служит посторонним для него целям.

Мы сказали, что «Тарантас» графа Соллогуба — произведение художественное; но к этому должны прибавить, что оно, в то же время, и современное произведение, — что́ составляет одно из важнейших его достоинств, которому обязано оно своим необыкновенным успехом. Следовательно, «Тарантас» — художественное произведение в современном значении этого слова. Оттого в него вошли не только рассуждения между действующими лицами, но и целые диссертации. Оттого оно — не роман, не повесть, не очерк, не трактат, не исследование; но то и другое и третье вместе. Пусть называет его каждый ка̀к кому угодно: тут дело в деле, а не в названии. «Тарантас» имел большой успех: его не только раскупили и прочли в короткое время, но одним он очень понравился, другим очень не понравился,

третьим очень понравился и очень не понравился в одно и то же время; одни его хвалят без меры, другие бранят без меры, третьи и хвалят и бранят вместе; автор через него приобрел себе и друзей и врагов; о его произведении говорят, судят и спорят. Это успех! По нашему мнению, незавиден успех произведения, которое возбудило бы одни похвалы, одну любовь, без порицаний, без ненависти; подобный успех немногим лучше полного неуспеха, т. е. когда произведение возбуждает одну брань без похвалы, — хотя то и другое все-таки лучше, нежели не возбудить ни похвалы, ни брани, а встретить одно равнодушное невнимание.

Этот-то необыкновенный успех «Тарантаса» и налагает на критику обязанность — рассмотреть его внимательно, со всех сторон. Для этого необходимо проследить всё развитие этого произведения, беспрестанно выражаясь словами автора или прибегая к выпискам. Такой способ критики нисколько не опасен для «Тарантаса», как книги: он упредил нашу статью слишком тремя месяцами, а в это время его уже везде прочли, и едва ли найдется хотя один читатель, который прочел бы нашу статью, еще не успев прочесть «Тарантаса».

Русская литература, к чести ее, давно уже обнаружила стремление — быть зеркалом действительности. Мысль изобразить в романе *героя нашего времени* не принадлежит исключительно Лермонтову. *Евгений Онегин* тоже — герой своего времени; но и сам Пушкин был упрежден в этой мысли, не будучи никем упрежден в искусстве и совершенстве ее выполнения. Мысль эта принадлежит Карамзину. Он первый сделал не одну попытку для ее осуществления. Между его сочинениями есть неконченный, или, лучше сказать, только что начатый роман, даже и названный *Рыцарем нашего времени*. Это был вполне «герой того времени». Назывался он *Леоном*, был красавец и *чувствительный* мечтатель. «Любовь питала, согревала, тешила, веселила его; была первым впечатлением его души, первою краскою, первою чертою на *белом листе ее чувствительности*». Он и родился не так, как родятся нынче, а совершенно романически, совершенно в духе своего времени. Судите сами по этому отрывку. «На луговой стороне Волги, там, где впадает прозрачная река Свияга, и где, как известно по истории *Натальи боярской дочери*, жил и умер изгнанником невинный боярин Любославский, — там, в маленькой деревеньке, родился прадед, дед, отец Леонов; там родился и сам Леон, в то время когда природа, подобно любезной кокетке, сидящей за туалетом, убиралась, наряжалась в лучшее свое весеннее платье, белилась, румянилась... весенними цветами; смотрелась в зеркало... вод прозрачных, и завивала себе кудри... на вершинах древесных — то-есть, в мае месяце, и в самую ту минуту, как первый луч земного света коснулся до его глазной перепонки, в ореховых кустах запели вдруг соловей и малиновка, а в березовой роще закричали вдруг филин и кукушка: хорошее и худое предзнаменование! по которому осьмидесятилетняя повивальная бабка, принявшая Леона на руки, с веселою усмешкою и с печальным вздохом предсказала ему счастье

и несчастье в жизни, вёдро и ненастье, богатство и нищету, друзей и неприятелей, успех в любви и рога при случае». Этого слишком достаточно, чтоб показать, что Карамзин имел бы полное право своего *Рыцаря нашего времени* назвать *Героем нашего времени*. В повести: *Чувствительный и Холодный* (два характера), Карамзин в лице своего *Эраста* тоже изобразил одного из героев своего времени. В юмористическом очерке: *Моя исповедь*, представил он еще одного из героев своего времени, хотя и совсем в другом роде, нежели в каком были его *Леон* и *Эраст*. После *Онегина* и *Печорина* в наше время никто не брался за изображение героя нашего времени. Причина понятна: герой настоящей минуты — лицо в одно и то же время удивительно многосложное и удивительно неопределенное, тем более требующее для своего изображения огромного таланта. Сверх того, наша современность кипит необыкновенным разнообразием героев: в этом отношении Чичиков, как *приобретатель*, не меньше, если еще не больше Печорина — герой нашего времени. И потому, вся современная русская литература, по необходимости приняв исключительно юмористическое направление, устремилась на изображение героев современности, смотря по силе и средствам таланта каждого писателя. *Иван Васильевич*, герой «Тарантаса», — тоже один из героев нашего времени. Он до того мелок и ничтожен, что автор не мог рисовать его серьёзно и с первого же раза выводит его смешным: явный знак, что это один из второстепенных героев нашего времени. Но в то же время нельзя не вменить графу Соллогубу в большую заслугу, что он именно *Ивана Васильевича*, а не другого какого-нибудь героя, выбрал для своего юмористического карандаша, потому что современная действительность кипит такими героями, вернее сказать, кипит *Иванами Васильевичами*...

Что́ такое *Иван Васильевич*? — Это нечто в роде маленького дон-Кихота. Чтоб объяснить отношения Ивана Васильевича к настоящему, к большому, к испанскому дон-Кихоту, надо сказать несколько слов о последнем. Дон-Кихот — прежде всего прекраснейший и благороднейший человек, истинный рыцарь без страха и упрека. Несмотря на то, что он смешон с ног до головы, внутри и снаружи, — он не только не глуп, но, напротив, очень умен; мало этого: он истинный мудрец. Потому ли, что такова уже натура его, или от воспитания, от обстоятельств жизни, — но только фантазия взяла у него верх над всеми другими способностями и сделала из него шута и посмешище народов и веков. От чтения вздорных рыцарских сказок у него, по русской пословице, ум за разум зашел. Живя совершенно в мечте, совершенно вне современной ему действительности, он лишился всякого такта действительности и вздумал сделаться рыцарем в такое время, когда на земле не осталось уже ни одного рыцаря, а волшебникам и чудесам верила только тупая чернь. И он свято выполнил свой обет — защищать слабых против сильных, остался верен своей воображаемой Дульцинее, несмотря на все жестокие разочарования, которым подвергла его совсем не рыцарская действительность. Если б эта храбрость, это великодушие, эта преданность,

если б все эти прекрасные, высокие и благородные качества были употреблены на дело, во́-время и кстати, — дон-Кихот был бы истинно-великим человеком! Но в том-то и состоит его отличие от всех других людей, что сама натура его была парадоксальная, и что никогда не увидел бы он действительности в ее настоящем образе и не употребил бы кстати, во́-время и на дело богатых сокровищ своего великого сердца. Родись он во времена рыцарства, — он наверное устремился бы на уничтожение его, и если бы узнал о существовании древнего мира, стал бы корчить из себя грека или римлянина. Но как не было уже и следов рыцарства, когда он родился, то рыцарство сделалось точкою его помешательства, его idée fixe*. Когда ему случалось выходить на минуту из этой мысли, он удивлял всех своим умом, здравым смыслом, говорил как мудрец. Даже, когда мистификация сильных людей осуществила мечты его рыцарских стремлений, — он, в качестве судьи, обнаружил не только великий ум, но даже мудрость. И между тем, в сущности, он тем не менее был сумасшедший, шут, посмешище людей... Мы не беремся примирить это противоречие; но для нас ясно, что такие парадоксальные натуры не только не редки, но даже очень часты везде и всегда. Они умны, но только в сфере мечты; они способны к самоотвержению, но за призрак; они деятельны, но из пустяков; они даровиты, но бесплодно; им всё доступно, кроме одного, что́ всего важнее, всего выше — кроме действительности. Они одарены удивительною способностью породить из себя нелепую идею и увидеть ее подтверждение в наиболее противоречащих ей фактах действительности. Чем нелепее запавшая им в голову идея, тем сильнее пьянеют они от нее и на всех трезвых смотрят как на пьяных, как на сумасшедших, как на безумных, а иногда даже как на людей безнравственных, злонамеренных и вредных. Дон-Кихот — лицо в высшей степени типическое, родовое, которое никогда не переведется, никогда не устареет, — и в этом-то обнаружилась вся великость гения Сервантеса. Разве изувер по убеждению, в наше время, не дон-Кихот? Разве не дон-Кихоты — эти безумные бонапартисты, которых только смерть герцога рейхштадского заставила расстаться с мечтою о возможности восстановления империи во Франции? Разве не дон-Кихоты — нынешние легитимисты, нынешние ультрамонтанисты, нынешние тори в Англии? А этот некогда великий мыслитель, который, в молодости, дал такое сильное движение развитию человеческой мысли, а в старости вздумал разыграть роль какого-то самозванного пророка, этот Шеллинг одним словом, — разве он не дон-Кихот? К особенным и существенным отличиям дон-Кихотов от других людей принадлежит способность к чисто теоретическим, книжным, вне жизни и действительности почерпнутым убеждениям. Есть люди, по мнению которых не только Аттила, сам Адам был славянин... Это ли не дон-кихотство?.. Другим не нравится созданная Петром Великим Россия, и они, с горя, видно, мечтают о реставрации блаженной эпохи, когда за употребление табака резали носы; другие идут

* навязчивой идеей. *Ред.*

далее и хотят реставрации Руси до нашествия татар, а третьи желают о возвращении в XIX веке Руси гостомысловских времен, т. е. Руси баснословной... Это ли еще не дон-кихотство?.. А между тем, послушайте-ка этих господ: если вы не согласитесь с ними, они вам скажут, что вы отстали от века, что вы невежда, апостат, человек безнравственный, вредный...

Теперь обратимся к *Ивану Васильевичу*. Это дон-Кихот маленький, дон-Кихот в миниатюре. У испанского дон-Кихота достало души, чтобы осуществить на деле свою мечту и великодушно пожертвовать ей всем существом своим. Только на смертном одре понял он, что он — не дон-Кихот, а мирный манчский помещик... У *Ивана Васильевича* стало силы воли только на то, чтоб от Москвы до села Мордас провезти, в чужом тарантасе, белую тетрадь, назначенную для путевых заметок. *Иван Васильевич* в мужике нашел идеал русского человека и хотел даже дворян нарядить в костюм, очень похожий на мужицкий, за исключением желтых сафьянных сапожек (собственного его, *Ивана Васильевича*, изобретения), — а между тем, сам скорее решился бы умереть, нежели на одну складку отступить от модного парижского костюма. Таких микроскопических дон-Кихотов в наше время развелось на Руси многое множество. Все они, за исключением незначительных, разнообразных оттенков, похожи один на другого, как две капли воды. Все они — люди добрые, умные, сочувствующие всему прекрасному и высокому, любят рассуждать и спорить о Байроне и о материях важных, страшные либералы и, в дополнение ко всему этому, препустейшие и прескучнейшие люди. Но мы оставим их в стороне и обратимся наконец исключительно к их достойному представителю — к *Ивану Васильевичу*.

Иван Васильевич — один из тех червячков, которые имеют свойство блестеть в темноте. В глуши провинции вы обрадовались бы, как неожиданному счастию, знакомству с таким человеком; даже в столице, куда вы недавно приехали и всему чужды, вы поздравили бы себя с подобным знакомством. Сначала вы очень полюбили бы *Ивана Васильевича* и не могли бы довольно нахвалиться им; но скоро вы с удивлением заметили бы, что в нем ничего не обнаруживается нового, что он весь высказался и выказался вам, что вы его выучили наизусть, и что он стал вам скучен, как книга, которую вы, за неимением других, сто раз перечли и наизусть знаете. Сначала вам покажется, что он добр, даже очень добр; но потом вы увидите, что эта доброта в нем — совершенно отрицательное достоинство, в котором больше отсутствия зла, нежели положительного присутствия добра, что эта доброта похожа на мягкость, свидетельствующую об отсутствии всякой энергии воли, всякой самостоятельности характера, всякого резкого и определенного выражения личности. И тогда вы поймете, что доброта *Ивана Васильевича* тесно связана в нем с бессилием на зло. Сначала вам покажется, что он умен, даже очень умен; вы и потом никогда не скажете, чтоб он был глуп, потому что это была бы вопиющая неправда; но вы скоро заметите, что ум его — ограниченный, легкий и поверхностный, который не способен долго

и постоянно останавливаться на одном предмете, неспособен к сомнению и его мукам и борьбе. Тогда вы поймете, что его ум чисто страдательный, т. е. способный раздражаться и приходить в деятельность от чужих мыслей, но неспособный сам родить никакой мысли, ничего понять самостоятельно, оригинально, неспособный даже усвоить себе ничего чужого. Так же скоро исчезнет и ваше мнение о его талантах — и исчезнет тем скорее, чем больше вы в них видели. Если вы и заметите в нем способность к чему-нибудь, то скоро увидите, что она служит ему для того только, чтоб всё начинать, ничего не оканчивая, за всё браться, ничем не овладевая. Но всего более приобрел он ваше расположение, вашу любовь, даже ваше уважение — избытком чувства, готового откликнуться на всё человеческое, и что же! с этой-то стороны всего более и должен потерять он в ваших глазах, когда вы лучше рассмотрите и узнаете его. Его чувство так чуждо всякой глубины, всякой энергии, всякой продолжительности, и между тем так легко воспламеняется и проходит, не оставляя следа, что оно похоже больше на нервическую раздражительность, на чувствительность (susceptibilité), нежели на чувство. Ум, сердце, дарования, словом вся натура *Ивана Васильевича* так устроена, что он неспособен понять ничего такого, чего не испытал, не видел, и потому его могут беспокоить или радовать одни случайности, одни частные факты, на которые ему приходится натыкаться. Следствие занимает его без причины, явления останавливают его внимание, но идея всегда проходит мимо его, так что он и не подозревает ее присутствия. Он не может жить без убеждений и гоняется за ними; впрочем, ему легко иметь их, потому что в сущности ему всё равно, чему бы ни верить, лишь бы верить. Когда чье-нибудь резкое возражение или какой-нибудь факт разобьет его убеждение, — в первую минуту ему как будто больно от того, но в следующую за тем минуту он или сам сочинит себе новое убеждение, или возьмет напрокат чужое и на этом успокоится. Сильное сомнение и его муки чужды *Ивану Васильевичу*. Ум его — парадоксальный и бросается или на всё блестящее, или на всё странное. Что дважды-два — четыре, это для него истина пошлая, грустная, и потому во всем он старается из двух, умноженных на два, сделать четыре с половиною, или с четвертью. Простая истина невыносима ему, и, как все романтики и страдательно-поэтические натуры, он предоставляет ее людям с холодным умом, без сердца. Во всем он видит только одну сторону, — ту, которая прежде бросится ему в глаза, и из-за нее уж никак не может видеть других сторон. Он хочет во всем встречать одно, и голова его никак не может мирить противоположностей в одном и том же предмете. Так, например, во Франции он увидел борьбу корыстных расчетов и мелких интриг, — и с тех пор Франция, его прежний идеал, вовсе перестала существовать для него... Он неспособен понять, что добро и зло идут о-бок, и что без борьбы добра со злом не было бы движения, развития, прогресса, словом — жизни; что историческое лицо может в одно и то же время действовать и по искреннему убеждению и по самолюбию, и что история — говоря метафорически — есть

гумно, на котором цепами анализа отделяются зерна от мякины человеческих деяний, и что количество мякины, хотя бы и превосходящее количество зерен, никогда не может уничтожить цены и достоинства самих зерен. Нет, ему давайте или одно белое, или одно черное, но теней и разнообразия красок он не любит. Для него не существуют люди тàк, кàк они суть: он видит в них или демонов, или ангелов. Всё это происходит от бедности его натуры, решительно неспособной ни к убеждениям, ни к страстям, способной только к фантазийкам и чувствованьицам. А между тем, с тех пор, как только начал он себя помнить, он смотрел на себя, как на человека, отмеченного перстом провидения, назначенного к чему-то великому, или, по крайней мере, необыкновенному... Это очень обыкновенное явление в обществах неустановившихся, полуобразованных, где всё пестро, где невежество идет рядом с знанием, образованность с дикостью. В таком обществе всякому человеку, который обнаруживает какое-нибудь стремление или хоть просто претензии на образованность, который живет не совсем так, кàк все живут, и любит рассуждать, — всякому такому человеку легко уверить себя (и притом очень искренно) и других, что он — гениальный человек. Если же, при этом, он не глуп и не туп, одарен способностью легко схватывать со всего верхи, много читает, обо всем говорит с жаром и решительно, бранит толпу, да сбирается путешествовать, или уже и путешествовал — то он гений, непременно гений! Вследствие этого он всю жизнь к чему-то готовится... Прежде, *Иваны Васильевичи* носились с своими непонятными толпе внутренними страданиями, восторгами и разочарованиями, корчили из себя Фаустов, Манфредов, Корсаров; теперь мода на эти глупости проходит, — и потому *Иваны Васильевичи* теперь пустились изучать Запад и Россию, чтоб разгадать будущность отечества и узнать, чем они могут быть ему полезны. В том и другом случае главную роль играет непомерное самолюбие бедной натуры; самолюбие — единственная страсть таких людей. Прежде, *Иваны Васильевичи* с истинно-гениальным самоотвержением доходили до грустного убеждения, что толпе не понять их, и что им нèчего делать на земле: теперь это сделалось пóшло, и потому теперь *Иваны Васильевичи* решились убедиться, что Запад гниет...

Вот наш взгляд на *Ивана Васильевича*, как на лицо, на характер. Когда мы проследим нить событий, развивающихся в «Тарантасе», — читатели увидят сами, до какой степени верен наш взгляд. Но прежде нам надобно сказать, что автор «Тарантаса» очень умно и ловко дал своему маленькому дон-Кихоту спутника, — не Санчо-Пансу, а олицетворенный непосредственный здравый смысл, в лице *Василия Ивановича*, медведеобразного, но весьма почтенного казанского помещика. *Иван Васильевич* — непризнанный, самозванный гений, питающий реформаторские намерения на счет толпы; *Василий Иванович* — толпа, которая своим пошлым здравым смыслом обивает восковые крылья самозванному гению. Здравый смысл толпы кажется пошлым истинному гению и, рано или поздно, падает во прах перед его высоким безумием; но он — бич самолюбивой посредственности и

немилосердно бьет ее, даже иногда сам не зная, как и чем. Таковы отношения друг к другу обоих героев «Тарантаса». Первую и главную роль играет, без сомнения, *Иван Васильевич*; но *Василий Иванович* необходим для *Ивана Васильевича*: без первого последний не был бы так определительно, ярко, рельефно обрисован,— известно, что ничто так резко не выказывает вещи, как противоположность. В известном отношении между *Иваном Васильевичем* и *Василием Ивановичем* существовала такая же противоположность, как и между героями известной повести Гоголя: у одного голова похожа на редьку хвостом вниз: у другого — на редьку хвостом вверх. Впрочем, нельзя решить, кто из них прав и с кем из них должно соглашаться; мы даже думаем, что, в действительности, истинно-дельный человек убежит от того и другого: от одного, как от неуклюжего, косолапого медведя, — от другого, как от крикливого ученого попугая. Но книга — не жизнь; в книге можно с кем угодно ужиться, в книге очень милы даже и герои *Ревизора*. И потому мы не убежим от *Ивана Васильевича* и *Василия Ивановича*, а напротив, побежим к ним. Они очень интересны для изучения, а изучать их можно только обоих вместе. Итак, к ним, — но не на Тверской бульвар в Москве, где они встретились, даже не в тарантас, в котором они ехали, а в их деревни — посмотрим, как они родились, выросли и стали такими, какими встречает их читатель на Тверском бульваре, в первой главе «Тарантаса».

Итак, мы начнем даже и не с середины, а чуть ли не с конца — с XV и XVI глав, от которых уже перейдем к первой главе. Начнем, как это сделал и сам автор, с медведя:

«Василий Иванович родился в Казанской губернии, в деревне Мордасах, в которой родился и жил его отец, в которой и ему было суждено и жить, и умереть. Родился он в восьмидесятых годах и мирно развился под сенью отеческого крова. Ребенку было привольно расти. Бегал он весело по господскому двору, погоняя кнутиком трех мальчишек, изображающих тройку лошадей и постегивая весьма порядочно пристяжных, когда они недостаточно закидывали голову на сторону. Любил он также тешить вечный свой досуг чуркам, бабками, свайкой и городками, но главное основание системы его воспитания заключалось в голубятне. Василий Иванович провел лучшие минуты своего детства на голубятне, сманивал и ловил крестьянских чистых голубей и приобрел весьма обширные сведения касательно козырных и турманов.

Отец Василия Ивановича, Иван Федотович, имел как-то несчастье испортить себе в молодости желудок. Так как по близости доктора не обреталось, то какой-то сосед присоветовал ему прибегнуть для поправления здоровья к постоянному употреблению травничка. Иван Федотович до того пристрастился к своему способу лечения, до того усиливал приемы, что скоро приобрел в околодке весьма незавидную славу человека, пьющего запоем. Со временем, барский запой сделался постоянным, так что каждый день утром, аккуратно в десять часов, Иван Федотович с хозяйской точностью был уже немного подшофе, а в одиннадцать совершенно пьян. А как пьяному человеку скучно одному, то Иван Федотович окружил себя дурами и дураками, которые и услаждали его досуги. Торговал он, правда, себе карлу, но карла приходился слишком дорого, и был тогда же отправлен в Петербург к какому-то вельможе. Надлежало, следовательно, довольствоваться взрослыми глупцами и уродами, которых одевали в затрапезные платья с красными фигурами и заплатами по спине, с рогами, хвостами и прочими смешными украшениями. Иногда морили их голодом для смеха, били по носу и по щекам, травили собаками, кидали в воду и вообще употребляли на все возможные забавы. В таких удовольствиях

проходил целый день, и когда Иван Федотович ложился почивать, пьяная старуха должна была рассказывать ему сказки, оборванные казачки щекотали ему легонько пятки и обгоняли кругом его мух. Дураки должны были ссориться в уголку и отнюдь не спать или утомляться, потому что кучер вдруг прогонял дремоту и оживлял их беседу звонким прикосновением арапника.

Мать Василия Ивановича, Арина Анкимовна, имела тоже свою дуру, но уж больше для приличия и, так сказать, для штата. Она была женщина серьезная и скупая, не любила заниматься пустяками. Она сама смотрела за работами, знала кого выдрать и кому водки поднести, присутствовала при молотьбе, свидетельствовала на мельнице закромы, надсматривала ткацкую, мужчин приказывала наказывать при себе, а женщин иногда и сама трепала за косу. Само собой разумеется, что кругом ее образовалась целая куча разностепенной дворни, приживалок, наушниц, кумушек, нянек, девок, которые, как водится, целовали у Василия Ивановича ручку, кормили его тайком медом, поили бражкой и угождали ему всячески в ожидании будущих благ» *(стр. 174—175)*.

Говоря о таком произведении, как «Тарантас», нет никакой возможности избежать выписок, и частых и довольно длинных; у какого рецензента поднимется рука — пересказывать своими словами, наприм., содержание сейчас выписанного нами отрывка, заключающего в себе такую верную, так мастерски написанную картину русского семейства? Здесь не знаешь, чему больше удивляться в авторе: глубокому ли его знанию действительности, которую он изображает, или его мастерству изображать! Но обратимся к Василию Ивановичу. Он рос себе, говорит автор, по простым законам природы, как растет капуста или горох. Десяти лет начал он учиться у дьячка грамоте и два года долбил азы; писать он выучился прескверно и кончил свой курс наук катихизисом и арифметикою в вопросах и ответах. Кроме дьячка, у него был еще учителем отставной унтер-офицер, из малороссиян, Вухтич.

«Получал он (Вухтич) жалованья шестьдесят рублей в год, да отсыпной муки по два пуда в месяц, да изношенное платье с барского плеча и нечто из обуви. Кроме того, так как платья было не много, потому что Иван Федотович вечно ходил в халате, то Вухтичу было еще предоставлено в утешение держать свою корову на господском корме. Василий Иванович мало оказывал почтения учителю, ездил верхом на его спине, дразнил его языком и нередко швырял ему книгой прямо в нос. Если же терпеливый Вухтич и выйдет, бывало, наконец из терпения и схватится за линейку, Василий Иванович кубырком побежит жаловаться тятиньке, что учитель его такой, сякой, бьет-де его палкой и бранит его дурными словами. Тятенька спьяна раскричится на Вухтича. «Ах, ты, седой этакой пес, я тебя кормлю и одеваю, а ты у меня в дому шуметь задумал. Вот я тебя... смотри, по шеям велю выпроводить. Не давать корове его сена ...» А кумушки и приживалки окружат Василия Ивановича и начнут его утешать... Ненаглядное ты наше красное солнышко, свет наша радость, барин вы наш позвольте ручку поцеловать... Не слушайтесь, ягода, золотой вы наш, хохла поганого. Он мужик, наш брат... Где ему знать, как с знатными господами обиход иметь...

«— Что ж в самом деле, думал Вухтич, не ходить же по миру... Заключением всего этого было то, что Вухтич женился на дворовой девке, получил в награждение две десятины земли, и воспитание Василия Ивановича было окончено» *(стр. 177)*.

Изобразив с такою поразительною верностью «воспитание» *Василия Ивановича* и сказав, что даже и оно не испортило его доброй натуры, — автор удивляется тому, что все наши деды и прадеды воспи-

тывались так же, как и *Василий Иванович*, а между тем не в пример нам были отличнейшие люди, с твердыми правилами, — что особенно доказывается тем, что они «крепко хранили, не по логическому убеждению, а по *какому-то странному* (?) внушению (?!) любовь ко всем нашим отечественным постановлениям» (*стр. 179*). Здесь автор что-то темновато рассуждает; но, сколько можем мы понять, под отечественными постановлениями он разумеет старые обычаи, которых наши деды и прадеды, действительно, крепко держались. Кому не известно, чего стоило Петру Великому сбрить бороду только с малейшей части своих подданных? Впрочем, добродетель, которая возбуждает такой энтузиазм в авторе «Тарантаса», и которая заключается в крепком хранении старых обычаев, — именно из того и вытекала, что наши деды и прадеды, как говорит граф Соллогуб, «были точно люди неграмотные» (*стр. 179*). Мы не можем прийти в себя от удивления, не понимая, чему же автор тут удивляется... Эта добродетель и теперь еще сохранилась на Руси, именно — между старообрядцами разных толков, которые, как известно, в грамоте очень не сильны. Китайцы тоже отличаются этою добродетелью, именно потому, что они, при своей грамотности, ужасные невежды и обскуранты. Но еще больше китайцев отличаются этою добродетелью бесчисленные породы бессловесных, которые совсем неспособны знать грамоте, и которые до сих пор живут точь-в-точь, как жили их предки с первого дня создания... Вот, если бы автор «Тарантаса» нашел где-нибудь людей просвещенных и образованных, но которые крепко держатся старых обычаев, и удивился бы этому, — тогда бы мы нисколько не удивились его удивлению и вполне разделили бы его...

Мы не будем говорить, как *Василий Иванович* служил в Казани, плясал на одном балу *казачка* и влюбился в свою даму; но мы не можем пропустить *рацеи* его «дражайшего родителя», в ответ на «покорнейшую» просьбу «послушнейшего» сына о благословении на брак: «Вишь, щенок, что затеял; еще на губах молоко не обсохло, а уж о бабе думает». От матери он услышал то же самое. Воля мужа была ей законом. Даром, что пьяница, думала она, а все-таки муж. При этом автор не мог удержаться от восклицания: «так думали в старину»! Хорошо думали в старину! прибавим мы от себя. Когда милый «тятенька» Василия Ивановича умер от сивухи, добрые его крестьяне горько о нем плакали: картина была умилительная... Автор очень остроумно замечает, что «любовь мужика к барину есть любовь врожденная и *почти неизъяснимая*»: мы в этом столько же уверены, как и он... Наконец, *Василий Иванович* женился и поехал в Мордасы; на границе поместья все мужики, *стоя на коленях*, ожидали молодых с хлебом и солью. «Русские крестьяне» говорит автор «не кричат виватов, не выходят из себя от восторга, но *тихо* и *трогательно* выражают свою преданность; и *жалок тот, кто* видит в них только лукавых, бессловесных рабов и не верует в их искренность» (*стр. 187*). Об этом предмете мы опять думаем точно так же, как сам автор. Если б *Василий Иванович* спросил у своего старосты, отчего крестьяне так радуются, — староста, наверное, ответил бы:

. . . . они
На радости, тебя увидя, пляшут.

После этого *Василий Иванович* сделался, как и следовало от такого воспитания и таких примеров, предобродетельным помещиком. Он поправил мужиков, управляя ими по «русской методе», без агрономических и филантропических усовершенствований. Учить сына поручил уже не дьячку, а семинаристу. Старые соседи говорили о *Василии Ивановиче*, что он — *продувная шельма*, а молодые, что он — *пошлый дурак*; но в сущности он был — добродетельный помещик села Мордас, в котором пока и оставим его, чтоб заехать в соседнюю деревню — к родителям *Ивана Васильевича*.

Иван Васильевич родился через тридцать лет после *Василия Ивановича*. Это дает нам надежду, что автор представит нам совсем другую картину воспитания, в которой будет виден прогресс целых *тридцати* лет — огромного периода времени для России, которая так быстро развивается. *Василий Иванович* родился в восьмидесятых годах прошлого столетия; следовательно, *Иван Васильевич* родился или около 1815 года или немного позже. Мать его была какая-то княжна средней руки, недавнего восточного происхождения, как говорит автор, и была помешана на французском языке. Несмотря на все свои претензии, как старая девка без приданого, она принуждена была выйти замуж за помещика, который «не был похож на Малек-Аделя или на Eugène de Rothelin, не был похож даже на лютого тирана, а скорей на сурка: ел, спал, да рыскал целый день по полю». От этой-то достойной четы родился *Иван Васильевич*. Воспитание его поручено было французскому гувернёру. «Всем известно», говорит автор, «что французы долго мстили нам за свою неудачу, оставив за собою несметное количество фельдфебелей, фельдшеров, сапожников, которые, под предлогом воспитания, испортили на Руси едва ли не целое поколение» (*стр. 197*). Замечание энергическое и остроумное, но, во-первых, совсем не новое — оно уже тысячу тысяч раз было предметом посильных острот журналов и правоучительных романов доброго старого времени; во-вторых, оно едва ли основательно. Человеку, несчастною судьбою занесенному в чужую страну, нечего есть, а умирать с голоду, естественно, не хочется: что́ ж тут острить, что он схватился даже и за воспитание, чтоб добыть кусок хлеба? Автор мог бы без всяких натяжек обнаружить свое остроумие насчет невежд, которые бог знает кому поручали воспитание своих детей: всё смешное на стороне сих דражайших родителей. Эмигрантов автор не смешивает с этой саранчою: да, французские эмигранты, конечно, люди почтенные в глазах многих, и мы не станем спорить с этими «многими». Гувернёр *Ивана Васильевича* был эмигрант. С удивительною иронией автор рассказывает нам, ка̀к *Иван Васильевич* узнал, что Расин первый поэт в мире, а Вольтер такая тьма мудрости, что и подумать страшно. Воспитание *Ивана Васильевича*, как и следует, было самое поверхностное и бестолковое, уже потому только, что его воспитывал человек, который случайно сделался воспита-

телем. Это так естественно! А между тем, мы далеки от того, чтоб слишком нападать и на родителей, поручавших своих детей таким воспитателям. Где же им было искать лучших? Университеты русские тогда были совсем не то, что́ теперь, а ученые того времени, за слишком редкими исключениями, часто казались сродни *зеленому господину* в «Петербургских углах» г. Некрасова. Следовательно, в таком состоянии воспитания никто не был виноват, и нам кажется, что даровитый автор обращает на воспитание слишком исключительное внимание, почти вовсе упуская из вида натуру своего героя. В таком воспитании, вся надежда на добрую натуру воспитанника. Ведь *Василий Иванович*, по словам автора, не погиб же от самого ужасного воспитания, благодаря добрым наклонностям его природы? Почему же с *Иваном Васильевичем* не то сбылось? А ведь он, даже и по воспитанию, имел огромные преимущества перед *Василием Ивановичем*, потому что знал хотя один иностранный язык (а это — совсем не пустяки) и имел хоть какие-нибудь познания, ка̀к бы поверхностны и пусты они ни были. Будь у него добрая натура, ему не поздно было бы проснуться от своего ничтожества даже в двадцать лет и дельным трудом (который для него был так возможен, потому что он знал уже иностранный язык) воротить потерянное в детстве время. И какую пользу принесло бы ему путешествие в Европу!.. Но мы сейчас увидим, ка̀к воспользовалась этим путешествием слабая голова *Ивана Васильевича*. Автор сам чувствовал необходимость взглянуть на натуру своего героя, но сделал это вскользь и не совсем впопад: «*Иван Васильевич* был мальчик совершенно славянской породы, то-есть ленивый, но бойкий» (*стр. 199*). Так; русская лень — большая помеха во всем русскому человеку, но еще не непреодолимое препятствие, и не в ней корень зла: корень лежит глубже, его надо искать в отсутствии определенного общественного мнения, которое каждому указывало бы его путь, а не становило бы его на распутии, говоря: иди куда хочешь. Что́ же касается до *Ивана Васильевича*, корень зла его жизни заключался в его слабой, ничтожной натуришке, неспособной ни к убеждению, ни к страсти и вечно гонявшейся за убеждениями и страстями не по внутренней потребности, а по самолюбию и от скуки. От гувернёра перешел он в один частный пансион в Петербурге, где наблюдалась удивительная чистота, а учили вздорам и плохо. *Иван Васильевич* ленился и молодечествовал трубкою, водкою и другими пороками взрослых, а на выпускном экзамене срезался. Это заставило его подумать о себе. «Он почувствовал, что не рожден для бессмысленного разврата, а что в нем таится что-то живое, благородное, просящееся на свет, требующее деятельности, возвышающее душу». Он бы не прочь был и приняться за свое перевоспитание; «но ка̀к начать учиться, когда некоторые товарищи уже *титулярные советники* и веселятся в свете?» А! вот что́! Мелкая натура сказалась! Ступайте-ка служить, Иван Васильевич,— куда вам учиться! Но оказалось, что он не годился и в чиновники, и потому бросил службу; потом влюбился, — и тут толку не было; бросился в свет, — и то надоело; хватался за поэтов, за науки, «принимался за всё сгоряча, но горячность

скоро проходила; он утомлялся и искал минутного рассеяния, глупой забавы. Он сделался истинно-жалким человеком, не оттого, чтоб положение его было несчастливое, но оттого, что он *ни в чем не мог принимать долго участия*, оттого, что сам собою был недоволен, оттого, что он устал сам от самого себя». Наконец он отправился за границу. Сперва посетил Берлин. «Знаменитости, перед которыми он готовился благоговеть, произвели на него то же самое впечатление, как кассир его министерства или излеровский маркёр. *У одной знаменитости был нос толстый, у другой — бородавка на щеке*». Вздумал было посещать лекции, но увидел, что без приготовления нельзя их понимать. «В Германии объяснилась ему тайна воспитания. Он видел, ка̀к здесь каждый человек, от мужика до принца, вращается в своем круге терпеливо и систематически, не заносясь слишком высоко, не падая слишком низко. Он видел, ка̀к каждый человек выбирает себе дорогу и идет себе постоянно по этой дороге, не заглядываясь на стороны, не теряя ни разу из виду своей цели». И жалкий бедняк, который уже своею натурою осужден на век остаться духовно-малолетным, принялся проклинать своего француза-наставника, вместо того, чтоб ругнуть хорошенько самого себя... Потом он начал ругать немцев за то, что они дельнее его: для слабых натур это не последнее средство утешиться в горе! Но кроме того, вообще в русской натуре — оправдываться в своих недостатках недостатками других; одна из любимых поговорок русского человека: *славны бубны за горами*...

Иван Васильевич поехал в Париж. Сначала он увлекся шумным и разнообразным движением парижской жизни, но скоро «он увидел собственную историю в огромном размере: вечный шум, вечную борьбу, вечное движение, звонкие речи, громкие возгласы, безмерное хвастовство, желание выказаться и стать перед другими, а на дне этой кипящей жизни тяжелую скуку и холодный эгоизм» (*стр. 209*). Подлинно, всякий во всем видит свое, в оправдание шеллинговской системы тождества, и в то же время в оправдание басни Крылова, известная героиня которой, затесавшись на барский двор, ничего не увидела там, кроме навоза... Бедный *Иван Васильевич*! ему везде и во всем суждено видеть ужасную дрянь — самого себя... Нет — виноваты! — в Италии он увидел искусство, и оно освежило его. По крайней мере, так уверяет автор. Мы верим ему, хотя, в то же время, верим и тому, что без приготовления, без страсти, без труда и настойчивости в развитии чувства изящного в самом себе, искусство никому не дается. Минутное раздражение нервов — еще не проникновение в тайны искусства; минутное развлечение новыми предметами — еще не наслаждение ими.

Автор уверяет (*стр. 210*), что Италия не пала, не погибла, не схоронена, и советует ей не верить коварным словам, истину которых она сама хорошо понимает. Впрочем, никто не станет спорить, чтоб природа Италии, развалины и обломки ее прежней богатой жизни не были обаятельно-прекрасны. К ней идет сравнение, сказанное Байроном о Греции: это прекрасная женщина, которая еще прекрасна и в

гробе. Но Греция воскресла, и для нее это сравнение уже не годится...

Неприязненные *толки иностранцев* о России заставили Ивана Васильевича думать о своем отечестве и полюбить его. Черта вполне достойная *Ивана Васильевича*! Пустота составляет душу этого человека, и в его пустоте есть какое-то тревожное, суетливое стремление без всякой способности достижения. В нем нет ничего непосредственного, живого: ему нужно, чтоб его толкали извне, и только тогда может он бросаться, на время и не надолго, то на то, то на другое. Таким образом, без поездки за границу, ему никогда не пришло бы в голову полюбить Россию, даже никогда не вздумалось бы, что земля, в которой он живет, называется Россиею, и что он сам — гражданин этой земли. Поэтому, ка́к понятно, что и теперь, когда, благодаря путешествию, он полюбил Россию, — ка́к понятно, что это — не чувство, а новая мечта его праздношатающейся фантазии! «Тогда решился он изучить свою родину основательно, и так как он принимался за всё с восторгом, то и отчизнолюбие в нем загорелось бурным пламенем». Возвратившись в Россию, он вооружился книгой для своих путевых впечатлений и очинил перо. «Но что́ будет из этого? что́ напишет он? что́ откроет? что́ скажет нам? — Кажется, ничего!» (*стр. 212*). Автор объясняет это тем, что *Иван Васильевич* не приучен к упорному труду: мы принимаем эту причину, но как одну из второстепенных. Первая и главная причина — в натуре Ивана Васильевича, неспособной ни к убеждению, ни к страсти, — в его уме, неспособном выдерживать отрицания и итти до последних следствий...

Теперь пойдем за нашими героями в Москву, на Тверской бульвар и подслушаем некоторые отрывки из их разговора.

«— Откуда ты?
— Я был за границей.
— Вот-с! а где, коль смею спросить?
— В Париже шесть месяцев.
— Так-с.
— В Германии, в Италии...
— Да, да, да, да... Хорошо... а коли смею спросить, много деньжонок изволил порастрясти?
— Как-с?
— Много ли, брат, промотыжничал...
— Довольно-с.
— То-то... а батюшка-то твой, мой сосед, что́ скажет на это. Ведь, старики-то не очень сговорчивы на детское мотовство... Да и годы-то плохие. Ты, чай, слышал, что у батюшки всю гречиху градом побило?
— Батюшка писал-с; я сам теперь к нему собираюсь.
— Хорошее дело старика утешить. А... смею спросить, какого чина?
— Так и есть! подумал молодой человек. — 12 класса, отвечал он запинаясь...
— Гм... не важно... а уж в отставке, чай?
— В отставке.
— То-то же. Вы, молодые люди, вбили себе в голову, что надо пренебрегать службой. Умны слишком, изволите видеть, стали. — А теперь, коли смею спросить, что́ вы намерены делать-с... Ась?
— Да я хотел бы, Василий Иванович, посмотреть на Россию, познакомиться с ней.

— Как-с?

— Я хотел бы изучить свою родину.

— Что, что, что...

— Я намерен изучить свою родину.

— Позвольте, я не понимаю... Вы хотите изучать?..

— Изучать мою родину... Изучать Россию.

— А как это вы, батюшка, будете изучать Россию?..

— Да в двух видах... в отношении ее древности и в отношении ее народности, что́, впрочем, тесно связано между собой. Разбирая наши памятники, наши поверья и преданья, прислушиваясь ко всем отголоскам нашей старины, мне удастся... виноват, нам... мы, товарищи и я... мы дойдем до познания народного духа, права и требования, и будем знать, из какого источника должно возникать наше народное просвещение, пользуясь примером Европы, но не принимая его за образец.

— По моему, сказал Василий Иванович: — я нашел тебе самое лучшее средство изучать Россию — жениться. Брось пустые слова, да поедем-ка, брат, в Казань. Чин у тебя небольшой, однако офицерский. Имение у вас дворянское. Партию ты легко найдешь. На невест у нас, слава богу, урожай... Женись-ка, право, да ступай жить с стариком. Пора и об нем подумать. — Эх, брат, право — ну! Ты ведь думаешь, в деревне скучно? Ни чуть. По утру в поле, а там закусить, да пообедать, да выспаться, а там к соседям... А именины-то, а псовая охота, а своя музыка, а ярмарка... А?.. Житье, брат... что́ твой Париж. Да главное, как заведутся у тебя ребятишки, да родится у тебя рожь сам-восём, да на гумне столько хлеба наберется, что не успеешь молотить, а в кармане столько целковых, что не сочтешь, так, по моему, ты славно будешь знать Россию. А?..»

Видите ли: не правы ли мы, сказав, что при этом миньятюрном дон-Кихоте, *Иване Васильевиче*, автор назначил *Василию Ивановичу* роль не Санхо-Пансы, а олицетворенного здравого смысла, который, впрочем, и не подозревает ни мало, что он — здравый смысл? — Мало этого: *Василий Иванович*, в отношении к *Ивану Васильевичу*, не только олицетворенный здравый смысл, но и олицетворенная ирония. Всё, что́ ни говорил он ему, можно перевести так: знаем мы вас, голубчики! вы и модничаете, и умничаете, и ездите за границу, проматываетесь и дома и на чужбине, и подымаете нос кверху перед нами, степными медведями, — а ведь кончите же тем, что сами омедведитесь не лучше нашего, и в законном сожительстве с какою-нибудь Авдотьею Петровною, с кучею детей, разъевшись, разоспавшись и растолстев, от полноты сердца будете говорить: «В деревне скучно? Ни чуть! По утру в поле, а там закусить, да пообедать, да выспаться, а там к соседям... А именины-то, а псовая охота, а своя музыка, а ярмарка... А?.. Житье, брат... что́ твой Париж!» Если б *Василий Иванович* был хоть немного философски-образован, он мог бы прибавить к этому: ка̀к ни заносись, мой милый, а действительность возьмет свое, — и быть тебе не рыцарем, не философом, не реформатором, а помещиком, да еще женатым на какой-нибудь Авдотье Петровне, которая смолоду болтала по-французски, а в летах будет держать девичью в страхе не хуже моей Авдотьи Петровны. Я же тебя знаю: ты боек только на словах, а натурка твоя жиденькая, и ты спасуешь перед прозою жизни, даже и не попытавшись побороться с нею!.. Конечно, *Василий Иванович* и не думал иронизировать и сам не подозревал глубокого смысла своих слов; но ведь он — бессозна-

тельный, непосредственный здравый смысл; он умен, как действительность, как природа, которая никогда не ошибается, но которая сама не знает ни того, что она разумна, ни того, как она разумна, ни даже того, что она существует... Да и зачем *Василию Ивановичу* сознание? он силен и без него — большинство, толпа, словом, действительность за него; а на стороне *Ивана Васильевича* только слова и фразы. Если хотите, на лествице нравственного совершенства, последний стоит несравненно выше первого; но по особенному, исключительному свойству действительности, среди которой оба они живут, — в сущности оба они сходят на нуль. Один, как медведь, мечтает, идя по Тверскому бульвару, о московских удовольствиях: «В самом деле, как подумаешь, английский клуб, немецкий клуб, коммерческий клуб, и всё столы с картами, к которым можно присесть, чтоб посмотреть, как люди играют большую и малую игру. А там лото, за которым сидят помещики, и бильярд с усатыми игроками и шутливыми маркёрами. Что за раздолье!.. а цыгане-то, а комедии-то, а медвежья травля меделянскими мордашками у Рогожской заставы, а гулянья за городом, а театр-то, театр, где пляшут такие красавицы, и ногами такие вензеля выделывают, что просто глазам не веришь...» Другой, как попугай, мечтает о парижских удовольствиях: «Господи, боже мой, как жаль, что так мало здесь движения и жизни... Nel furor!.. то ли дело Париж... della tempesta*. Ах, Париж, Париж! Где твои гризетки, твои театры и балы Мюзара... Nel furor. Как вспомнишь: Лаблаш, Гризи, Фанни Эльслер, а здесь только что спрашивают, какой у тебя чин. Скажешь: губернский секретарь — никто на тебя и смотреть не хочет... della tempesta!» — Что за странная пустота, что за странное ничтожество в чувствах этих двух представителей двух веков!..

Мы не будем распространяться о дивном экипаже, по имени которого названо новое сочинение графа Соллогуба, о сундуках, сундучках, коробках, коробочках, бочонках, которыми этот экипаж загромозжден и увязан снаружи, о перинах, тюфяках, подушках, которыми он завален снутри: скажем, только, что талант автора неподражаем в отношении всех этих подробностей. Тарантас готов двинуться; наконец явился и *Иван Васильевич.*

«Воротник его макинтоша был поднят выше ушей; под мышкой был у него небольшой чемоданчик, а в руках держал он шелковый зонтик, дорожный мешок с стальным замочком и прекрасно переплетенную в коричневый сафьян книгу со стальными застежками и тонко очиненным карандашом.

— А, Иван Васильевич! сказал Василий Иванович. — Пора, батюшка. Да где же кладь твоя?

— У меня ничего нет больше с собой.

— Эва! да ты, брат, эдак в мешке-то своем замерзнешь. Хорошо, что у меня есть лишний тулупчик на заячьем меху. Да-бишь, скажи, пожалуйста, что́ под тебя подложить, перину, или тюфяк?

— Как? с ужасом спросил Иван Васильевич.

— Я у тебя спрашиваю, что́ ты больше любишь, тюфяк или перину?

Иван Васильевич готов был бежать и с отчаянием поглядывал со стороны

---

* В ярости... бури. *Ред.*

на сторону. Ему казалось, что вся Европа увидит его в тулупе, в перине и в тарантасе» (*стр. 20*)

Да, было отчего в отчаянье прийти! И вот в чем состоит европеизм господ в роде *Ивана Васильевича*. Этим людям и в голову не входит, что если в Европе все стремятся к опоэтизированию своего быта, — за то никто, при недостатке, при перевороте обстоятельств, при случае, не постыдится ни сесть в какой угодно тарантас, ни вычистить себе, при нужде, сапоги. Этого рода европейцев, в отличие от истинных европейцев, не худо бы называть европейцами-татарами...

Ивану Васильевичу было грустно, но делать нечего. Он промотался по-русски и нашел случай доплестись до дому; притом же, дорогою он может изучать Россию и вести свои записки... Всё бы хорошо. «Но эта неблагородная перина, но эти ситцевые подушки, но этот ужасный тарантас!..»

В самом деле ужасно!..

« — Василий Иванович?

— Что, батюшка?

— Знаете ли, о чем я думаю?

— Нет, батюшка, не знаю.

— Я думаю, что так как мы собираемся теперь путешествовать...

— Что, что, батюшка... какое путешествие?

— Да ведь мы теперь путешествуем.

— Нет, Иван Васильевич, совсем нет. Мы просто едем из Москвы в Мордасы, через Казань.

— Ну, да ведь это тоже путешествие.

— Какое, батюшка, путешествие. Путешествуют там за границей, в Немечине; а мы что за путешественники? Просто — дворяне, едем себе в деревню»

О *Василий Иванович*! о великий практический философ, отроду не философствовавший! Как, с своею безграмотностью, как умнее ты этого полуграмотного фертика! Потому умнее, что как бы ни были грубы твои понятия, их корень в действительности, а не в книге, и, верный степовому началу своей жизни, ты знаешь, что в степях ездят по делам и по нужде, а не из любопытства, не для изучения! Ты называешь все вещи их настоящими именами, месяц называешь просто месяцом, а не воздушною или небесною ночною лампадою! Ах, если бы знал ты, как умен твой глупый ответ: «мы не путешествуем, а едем из Москвы в Мордасы; мы не путешественники, а просто — дворяне, едем себе в деревню»!..

Иван Васильевич, книжным языком, толкует своему спутнику о пользе путешествий, — и *Василий Иванович*, ничего не понимая, но смутно предчувствуя, что юноша несет страшную дичь, отвечает ему: «Вот-с». *Иван Васильевич*, с риторическим восторгом, говорит о своих предполагаемых путевых впечатлениях, о пользе, которую сделает его книга; *Василий Иванович* наконец объясняется напрямки: «Ты всё такое мелешь странное». *Иван Васильевич* толкует о своей любви и своем уважении к русскому мужику и русскому барину и о своей ненависти и о своем презрении к чиновнику. *Василий Иванович*, человек умный по привычке и потому совершенно чуждый

и благоговения к мужику и барину, и презрения к чиновнику — так как всех их он находит в порядке вещей, спрашивает: «А отчего же это, батюшка, ненавидите вы чиновников?». *Иван Васильевич* прибегает к уловке всех людей, которые ничего не в состоянии понять в идее, в принципе, в источнике, а всё понимают случайно, и разделяет чиновников на благородных, которых он очень уважает, и на таких, которых он презирает за их трактирную образованность, за отсутствие в них всего русского, за взяточничество. Отсутствие всего русского — и взяточничество! Каков?.. Браня чиновников, он восхищается мужиками, уверяя, что ничего не может быть красивее и живописнее их. «В мужике» говорит он «таится зародыш русского богатырского духа, начало нашего *отечественного (народного, национального?)* величия» (стр. 23). — *Хитрые бывают бестии*! заметил Василий Иванович... Апологист не смешался от этого замечания, совершенно чуждого всяких претензий на остроумие или юмор, но которое тем поразительнее, чем невиннее и простодушнее — и поставил в огромную заслугу мужику его будто бы способность сделаться по желанию (желательно бы знать *чьему*?) музыкантом, мастеровым, механиком, живописцем, управителем, чем угодно. Если хотите, — это, к сожалению, справедливо; из страха, или из корысти, русский человек возьмется за всё, вопреки мудрому правилу:

Беда, коль пироги начнет печи сапожник,
А сапоги тачать пирожник.

Покажите русскому человеку хоть Аполлона Бельведерского: он не сконфузится, и топором и скобелью сделает из елового бревна Аполлона Бельведерского, да еще будет божиться, что его работа настоящая *немецкая*. Потому-то русские покупатели так страстны к иностранной работе и так боятся отечественных изделий. Конечно, способность и готовность ко всему, хотя бы и вынужденная, имеет свою хорошую сторону и иногда творит чудеса: против этого мы ни слова. Но ведь *иногда* совсем не то́, что́ *всегда*, и tour de force*, как дело случайности и удачи, совсем не то́, что́ свободное произведение таланта, или природной способности, развитой правильным учением. Умы поверхностные любят увлекаться блестящим, бросающимся в глаза, парадоксальным; но ум основательный не позволит себе увлечься лицевою стороною предмета, не посмотрев на изнанку; естественное и простое он всегда предпочтет насильственному и хитрому.

Есть, однакож, в апологии *Ивана Васильевича* мысль очень умная и дельная — о гнусности и вреде существа, называемого *дворовым человеком*; есть часть истины и в его одностороннем взгляде на чиновника, как потомка дворового человека.

«Дворовый не что иное, как первый шаг к чиновнику. Дворовый обрит, ходит в длиннополом сюртуке домашнего сукна. Дворовый служит потехой праздной лени и привыкает к тунеядству и разврату. Дворовый уже пьянствует и ворует, и важничает, и презирает мужика, который за него трудится

* фокус. *Ред.*

и платит за него подушные. Потом, при благополучных обстоятельствах, дворовый вступает в конторщики, в вольноотпущенные, в приказные; приказный презирает и дворового, и мужика, и учится уже крючкотворству, и потихоньку от исправника подбирает себе кур да гривенники. У него сюртук нанковый, волосы примазанные. Он обучается уже воровству систематическому. Потом приказный спускается еще на ступень ниже, делается писцом, повытчиком, секретарем и наконец настоящим чиновником. Тогда сфера его увеличивается; тогда получает он другое бытие: презирает и мужика, и приказного, потому что они, изволите видеть, люди необразованные. Он имеет уже высшие потребности, и потому крадет уже ассигнациями. Ему ведь надо пить донское, курить табак Жукова, играть в банчик, ездить в тарантасе, выписывать для жены чепцы с серебряными колосьями и шелковые платья. Для этого он без малейшего зазрения совести вступает на свое место, как купец вступает в лавку, и торгует своим влиянием, как товаром. Попадется иной, другой... «Ничто ему, говорят собратья. Бери, да умей» (*стр. 30—31*).

Действительно, эта генеалогия, от дворового через конторщика из вольноотпущенных и приказного до чиновника, не только остроумна, но и отчасти справедлива. Реформа Петра Великого, которой основным принципом было преимущество личных достоинств или способностей над породою, пересоздала дворового в подьячего, подьячий родил приказного, приказный — чиновника. Итак, дворовый — яйцо, подьячий — червь, приказный — куколка, чиновник — бабочка! Тут, как видите, есть развитие, и каждая новая ступень выше и лучше прежней. Мы сами не охотники до «чиновничка», но тем не менее мы чужды всякого несправедливого и одностороннего недоброжелательства к сему почтенному члену нашего общества. Мы никак не можем согласиться с *Иваном Васильевичем*, что лучшие сословия у нас — мужик и барин, а худшее — чиновник. Пусть образование чиновника трактирное, как уверяет *Иван Васильевич*, пусть он пьет донское, курит жу́ковский, ездит в тарантасе и выписывает для жены своей чепцы с серебряными колосьями да шелковые платья: во всем этом есть своя хорошая сторона, которая состоит в том, что формы жизни чиновника близко подходят к формам жизни барина. Сын чиновника годится на всё и всюду: он поступает в кадетский корпус и оттуда выходит хорошим офицером; он поступает в университет, откуда для него открыты честные и благородные пути на все поприща жизни, и он всегда способен с честию идти по одному раз избранному им поприщу; он может быть ученым, художником, литератором, словом, всем, чем может быть и барин. Скажут, кто же не может, и почему это привилегия сына чиновника? — потому, отвечаем мы, что военный офицер, чиновник, приготовившийся к службе университетским образованием, ученый, профессор, учитель, художник, литератор из мужиков, из купцов, из духовного звания, — все они — больше исключения из общего правила, нежели общее правило, и все они находятся в прямой противоположности с формами жизни сословий, из которых вышли. И потому-то, образовавшись, они спешат выйти из своего сословия, с которым чувствуют себя навек разорванными через образование, и, следовательно, спешат увеличить собою чиновническое сословие. Как? спросят нас: да какое же отношение между музыкантом, например, и чиновником? — Очень

большое: их связывает одинаковость форм жизни. И потому-то сын чиновника, сделавшись, например, ученым или художником, как будто совсем не выходит из своего сословия: его костюм тот же, комнаты те же, образ жизни тот же, от утреннего чаю или кофе — до поклона знакомой даме или до танца с нею на бале. Скажем прямее: формы жизни чиновника могут быть несколько грубее, аляповатее форм жизни барина, но сущность тех и других совершенно одинакова, и чиновник из бедных людей, которого образование допустит в светский круг, никогда не будет таким странным исключением, каким был бы человек из другого сословия, особенно купеческого. Чиновническое сословие играет в России роль химической печи, проходя чрез которую люди мещанского, купеческого, духовного и, пожалуй, дворового сословия, теряют резкие и грубые внешности этих сословий и, от отца к сыну, вырождаются в сословие бар. Это потому, что в России чин, обязывая человека носить европейский костюм и держаться европейских форм жизни, вместе с тем обязывает его во всем тянуться за барином. Сверх того, между барином и чиновником — не во гнев будь сказано всем Иванам Васильевичам — существует более живая и крепкая связь, нежели между барином и мужиком, купцом, духовным или человеком из другого какого-либо сословия: это — всё чиновничество же. Разве барин — не чиновник? Много ли у нас дворян неслужащих и не имеющих чина? Скажут: они служат в военной. Неправда! Их больше в статской, и статскою службою по большей части оканчивают и те, которые начали с военной. А сколько теперь дворян, сделавшихся дворянами через службу? Два-три поколения — и вы ни в какой телескоп не отличите их от родового дворянства. Что же касается до взяточничества, право, никому не легче давать взятки заседателю или исправнику, нежели стряпчему или писцу квартального, потому что взятка — всё взятка, кто бы ни взял ее с вас. Мы уже не говорим о том, что в Петербурге, например, служащие в министерских департаментах чиновники не подвержены никакому упреку в этом отношении. Вообще, это предмет, о котором... о котором мы не хотим больше говорить, «чтоб гусей не раздразнить». *Иван Васильевич* — гусь породистый: маменька его была татарская княжна, — и потому для него важна генеалогия людей. Мы, с этой стороны, совсем в другом положении, — и нам нисколько нет нужды до того, кто был отец *этого* человека; для нас важно одно: каков сам *этот* человек.

Иван Васильевич наговорил очень много хорошего о состоянии, до какого дошли теперь дворянские выборы, и по своему верхоглядству сложил всю вину на богатых дворян (*стр. 32*). Мы не беремся объяснить это явление, и скажем только, что всё, что́ есть или что́ сделалось, есть и сделалось по причинам неотразимым и с самого начала носило в себе семена своего будущего состояния. Об этом бы и следовало говорить *Ивану Васильевичу*, или ничего не говорить. А переливады-то мы слыхали и не от него, и они всем надоели, потому что их способен повторить всякий человек, не умеющий порядочно связать двух идей. Что нового в этих, например, словах *Ивана Ва-*

сильевича? «Все старинные имена наши исчезают. Гербы наших княжеских домов развалились в прах, потому что не на что их восстановить, и русское дворянство зажиточное, радушное, хлебосольное, отдало родовые свои вотчины оборотливым купцам, которые в роскошных палатах поделали себе фабрики» (*стр. 33*). Какая же, по мнению *Ивана Васильевича*, причина этого важного явления? — «Попромотались на праздники, на театры, на любовниц, на всякую дрянь» (*ibid*.)*... Знаете ли на что́ похоже подобное объяснение! *Вопрос*: Отчего умер этот человек? *Ответ*: От болезни. — Хорошо; но отчего он заболел, и почему он умер от этой болезни, когда другой, у которого была та же самая болезнь, не умер от нее? Но это сравнение еще не совсем верно: человек может умереть от случайности, а случайность не объясняется общими законами; изменение же или упадок целого сословия не может быть делом случайности, — и мотовство тут плохое объяснение. Что́ праздники, театры и любовницы богачей нашего времени перед роскошью вельмож прошлого века! Однако ж, им доставало своих средств... Нет; подобный вопрос надо было или решить поглубже и поосновательнее, или вовсе не браться за него. *Василий Иванович* гораздо лучше решил его. «Что думаете вы о наших аристократах?» спрашивает его *Иван Васильевич*. «Я думаю», сказал *Василий Иванович*: «что на станции нам не дадут лошадей».

Описание станции превосходно: при каждой строке так и хочется вскрикнуть: «Здесь русский дух, здесь Русью пахнет!» Анекдот станционного смотрителя о генерале прекрасен и сам по себе, и по тому восторгу, в который привел он *Василия Ивановича*. Описание жилища, или, лучше сказать, логовища, в котором помещается станционный смотритель и в котором так верно, как в зеркале, отражаются его дух, понятия и наклонности, — это описание — верх мастерства, и хотя некоторые нравоописательные романисты, они же и критики, объявили, ради весьма понятных причин, что граф Соллогуб пишет в поверхностном роде, — однако для нас одна страница «Тарантаса», которая знакомит читателя с покоями станционного смотрителя, в тысячу раз лучше всех нравоописательных и нравственно-сатирических романов. Превосходен также этот вскользь, но верно обрисованный майор, который, в ожидании лошадей, всем говорил «ты» и всем рассказал обстоятельства своей жизни, хотя о них никто у него не спрашивал, и которого *Василий Иванович* трепал по плечу, приговаривая: *военная косточка!* (*стр. 43*). Никем не подозреваемый из чаявших движения лошадей, внезапный проезд *тайного советника*, для которого у станционного смотрителя нашлись лошади, есть истинно-художническая черта, которая удивительно верно доканчивает картину «станции». За станциею следует гостиница, но в промежутке этих двух любопытных фактов русской жизни с *Василием Ивановичем* случилось несчастие: от тарантаса были отрезаны два чемодана и несколько коробов, а с ними пропали чепчик и тюрбан,

* там же. *Ред.*

от мадам Лебур, с Кузнецкого моста, приобретенные для Авдотьи Петровны.

«Приехав на станцию, он бросился к смотрителю с жалобой и просьбой о помощи. Смотритель отвечал ему в утешение: «будьте совершенно спокойны. Вещи ваши пропали. Это уж не в первый раз. Вы тут в двенадцати верстах проезжали через деревню, которая тем известна: всё шалуны живут».
— Какие шалуны? спросил Иван Васильевич.
— Известно-с. На большой дороге шалят ночью. Коли заснете, как раз задний чемодан отрежут.
— Да это разбой!
— Нет, не разбой, а шалости.
— Хороши шалости, уныло говорил Василий Иванович, отправляясь снова в путь. — А что скажет Авдотья Петровна?» (*Стр. 17.*)

Иван Васильевич торопится во Владимир, которым он, как древним городом, прекрасно может начать свои путевые впечатления. «Я вам уже говорил, Василий Иванович, что я... и не я один, а нас много, мы хотим *выпутаться* из *гнусного* просвещения Запада, и *выдумать собственное* просвещение Востока» (*ib*)*. И эту дичь Иван Васильевич несет простодушно, без всякой задней мысли... Какой чудак!..

«— Да вот мы доедем до Владимира.
— И отобедаем, заметил Василий Иванович.
— Столица древней Руси.
— Порядочный трактир.
— Золотые ворота.
— Только дорого дерут.
— Ну, пошол же, кучер.
— Эх, барин, видишь, как стараюсь».

Наконец, путешественники наши во Владимире, в губернской гостинице, которая изображена и верно и оригинально.

— Что есть у вас? спросил Иван Васильевич у полового.
— Всё есть, отвечал надменно половой.
— Постели есть?
— Никак нет-с.
— А что есть обедать?
— Всё есть.
— Как всё?
— Щи-с, суп-с. Биштекс можно сделать. Да вот на столе записка, прибавил половой, гордо подавая серый лоскуток бумаги.
Иван Васильевич принялся читать:

ОБЕТ!

1. Суп. — Липотаж.
2. Говядина. — Телятина с цидроном.
3. Рыба. — Раки.
4. Соус. — Патиша.
5. Жаркое — Курица с рысью.
6. Хлебенное. — Желе сапельсинов».

На вопрос о винах половой тоже с уверенностию отвечал: «Как не быть-с? Все вина есть: шампанское, полушампанское, дри-мадера,

---

* там же. *Ред.*

ларчик есть. Первейшие вина». Нечего и говорить, что он собирал на стол долго, переменял и встряхивал грязные салфетки, и что ничего ни есть, ни пить не было возможности. Это, однако ж, не помешало *Василию Ивановичу* есть за троих — русский барин! Лежа на сене и поворачиваясь с боку на бок, *Иван Васильевич* начал с гòря бранить русские гостиницы на немецкий лад и мечтать о заведении гостиницы на русскую стать. Много хороших фраз отпустил он на этот предмет, но дела, по своему обыкновению, не сказал. Гоняясь за теоретическими, отдаленными причинами, он не увидел ближайших, практических. Он никак не может взять в толк, что дело сделано, и воротить его невозможно; что всё на Руси, волею или неволею, тянется за европеизмом и коверкает его на монгольскую стать. *Иван Васильевич*, видно, не бывал в губернских трактирах, где по-русски угощается русский люд: тогда бы он понял, почему все дрянную гостиницу предпочитают хорошему трактиру. А что наши губернские гостиницы скверны, в этом виноваты не отсутствие национального элемента, не подражание внешнему европеизму, а просто-напросто отсутствие конкуренции между заведениями такого рода. В ином губернском городе одна гостиница и та плоха до невозможности, потому что пусто и редко принимает гостей; а Торжок — уездный город и в нем две гостиницы, одна сносная, а другая даже порядочная, оттого, что, по значительному числу проезжающих, обе могут существовать, не подрывая одна другой. Видите ли, «ларчик просто открывался»; но *Иваны Васильевичи* не любят простых причин, которые не дают предмета для риторики и вычурно-умных фраз.

Отправившись осматривать исторический город, *Иван Васильевич*, по своему неведению, немного нашел удовольствия в созерцании древностей. Не понимаем, кàк не догадался он, что люди, живущие среди этой древности, до того равнодушны к ней, что даже не считают за нужное пожалеть, что не имеют о них никакого понятия. А ведь это факт, о котором можно пораздуматься. Тут естественно представляется вопрос: кто виноват в этом равнодушии — люди, или древности?.. Ведь любовь к родному, к древностям, к истории, должна быть непосредственная, живая, самородная, а не книжная, не искусственная, и если на *что* само собою не откликается целое общество, *это* едва ли стоит изучения и едва ли не немо само по себе... Но если *Иван Васильевич* ничего не узнал о древностях Владимира, зато хорошо узнал его настоящее положение, как губернского города. Вот красноречивый отрывок из его разговора с приятелем:

«— Скажи-ка, что же ты теперь поделываешь?
— Я был четыре года за границей.
— Счастливый человек! А чай, скучно было возвращаться?
— Совсем нет, я с нетерпением ожидал возвращения.
— Право?
— Мне совестно было шататься по белому свету, не зная собственного отечества.
— Как? неужели ты своего отечества не знаешь?
— Не знаю, а хочу знать, хочу учиться.
— Ах, братец, возьми меня в учители, я это только и знаю.

— Без шуток: я хочу поездить, да посмотреть...
— На что же?
— Да на всё: на людей и на предметы... во-первых, я хочу видеть все губернские города.
— Зачем?
— Как зачем? Чтоб видеть их жизнь, их различие.
— Да между ними нет различия.
— Как?
— У нас все губернские города похожи друг на друга. Посмотри на один — все будешь знать.
— Быть не может!
— Могу тебя уверить. Везде одна большая улица, один главный магазин, где собираются помещики и покупают шелковые материи для жен и шампанское для себя; потом присутственные места, дворянское собрание, аптека, река, площадь, гостиный двор, два или три фонаря, будки и губернаторский дом.
— Однако ж, общества не похожи друг на друга.
— Напротив, общества еще более похожи, чем здания.
— Как это?
— А вот как. В каждом губернском городе есть губернатор. Не все губернаторы одинаковы: перед иным бегают квартальные, суетятся секретари, кланяются купцы и мещане, а дворяне дуются с некоторым страхом. Куда он ни явится, является и шампанское — вино, любимое в губерниях, и все пьют с поклонами за многолетие отца губернии... Губернаторы вообще люди образованные и иногда несколько надменные. Они любят давать обеды и благосклонно играют в вист с откупщиками и богатыми помещиками.
— Это дело обыкновенное, заметил Иван Васильевич.
— Постой. Кроме губернатора, почти в каждом губернском городе есть и губернаторша. Губернаторша — лицо довольно странное. Она обыкновенно образована столичной жизнию и избалована губернским низкопоклонничеством. В первое время, она приветлива и учтива; потом ей надоедают беспрерывные сплетни, она привыкает к угождениям и начинает их требовать. Тогда она окружает себя голодными дворянками, ссорится с вице-губернаторшей, хвастает Петербургом, презрительно относится о своем губернском круге и наконец навлекает на себя общее негодование до самого дня ее отъезда, в каковой день всё забывается, всё прощается, и ее провожают со слезами.
— Да два лица не составляют города, прервал Иван Васильевич.
— Постой, постой! В каждом губернском городе есть еще много лиц: вице-губернатор с супругой, разные председатели с супругами, и несчетное число служащих по разным ведомствам. Жены ссорятся между собой на словах, а мужья на бумаге. Председатели, большею частию люди старые и занятые, с большими крестами на шее, высовываются из присутствия только в табельные дни для поздравления начальства. Прокурор почти всегда человек холостой и завидный жених. Жандармский штаб-офицер — добрый малый. Дворянский предводитель — охотник до собак. Кроме служащих, в каждом городе живут и помещики, обыкновенно скупые или промотавшиеся. Они постигли великую тайну, что как карты созданы для человека, так и человек создан для карт. А потому с утра до вечера, а иногда и с вечера до утра козыряют они себе в пикет да в бубандрясы, без малейшей усталости. Разумеется, что и служащие от них не отстают. Ты играешь в вист?
— Нет.
— В преферанс?
— Нет.
— Ну, так тебе и беспокоиться не нужно, ты в губернии пропадешь. Да, может быть, ты жениться хочешь?
— Сохрани бог!
— Так и не заглядывай к нам. Тебя насильно женят. У нас барышень вдоволь. Все они, по природному внушению, поют варламовские романсы, и целой шеренгой расхаживают по столовым, где толкуют о московском дворянском собрании. Почти в каждом губернском городе есть вдова с двумя дочерьми, принужденная прозябать в провинции, после мнимой блистательной

жизни в Петербурге. Прочие дамы обыкновенно над ней смеются, но не менее того стараются попасть в ее партию, потому что в губерниях одни барышни не играют в карты, да и те, правду сказать, играют в дурачки на орехи. Несколько офицеров в отпуску, несколько тунеядцев без состояния и цели, губернский остряк, сочиняющий на всех стишки да прозвания, один старый доктор, двое молодых, архитектор, землемер и иностранный купец заключают городское общество.

— Ну, а образ жизни? спросил Иван Васильевич.

— Образ жизни довольно скучный. Размен церемонных визитов. Сплетни, карты; карты, сплетни... Иногда встречаешь доброе, радушное семейство, но чаще наталкиваешься на карикатурные ужимки, будто бы подражающие какому-то большому свету. Общих удовольствий почти нет. Зимой назначаются балы в собрании, но по какому-то странному жеманству, на эти балы мало ездят, потому что никто не хочет приехать первым. Bon genre* сидит дома и играет в карты. Вообще, я заметил, что когда приедешь нечаянно в губернский город, то это всегда как-то случается накануне, а еще чаще на другой день какого-нибудь замечательного события. Тебя всегда встречают восклицаниями. «Как жаль, что вас тогда-то не было, или что вас тогда-то не будет. Теперь губернатор поехал ревизовать уезды; помещики разъехались по деревням, и в городе никого нет». Не всякому дано попасть в благополучные минуты шумного съезда. Такие памятные эпохи бывают только во время выборов и сдачи рекрут, во время сбора полков, а иногда в урожайные годы и во время святок. Самые приятные губернские города, в особенности по мнению барышень, те, в которых военный постой. Где офицеры, там музыка, ученья, танцы, свадьбы, любовные интриги, словом, такое раздолье, что чудо» (*стр. 64—68*).

Сделав такую яркую и верную характеристику губернского города, которая, право, в тысячу раз стоит больше всякой, самой ученой диссертации о гнилых древностях, — приятель *Ивана Васильевича* рассказывает ему свою историю, по имени которой эта глава названа «простою и глупою историею». Тут много верного и правдивого, хотя в целом рассказе преобладает догматический и правоучительный тон. Рассказ начинается с определения на службу в Петербурге. «Жить в Петербурге и не служить — всё равно, что быть в воде и не плавать. Весь Петербург кажется огромным департаментом, и даже строения его глядят министрами, директорами, столоначальниками, с форменными стенами, с вицмундирными окнами. Кажется, что самые петербургские улицы разделяются, по табели о рангах, на благородные, высокоблагородные и превосходительные» (*стр. 72*). Но служба не далась приятелю *Ивана Васильевича*, что он приписал своему невежеству. Странное уничижение!.. «Служба — лестница. По этой лестнице ползают и шагают, карабкаются и прыгают люди зеленого цвета, то толкая друг друга, то, срываясь от неосторожности, то зацепляясь за фалды надежного эквилибриста; немногие идут твердо и без помощи. Немногие думают об общей пользе, но каждый думает о своей. Каждый помышляет, как бы схватить крестик, чтоб поважничать перед собратиями, да как бы набить карман потуже. Не думай, впрочем, чтоб петербургские чиновники брали взятки. Сохрани бог! Не смешивай петербургских чиновников с губернскими. Взятки, братец, дело подлое, опасное и притом не совсем прибыльное. Но мало ли есть проселочных дорог к той же цели. Займы, афе-

* человек хорошего тона. *Ред.*

ры, акции, облигации, спекуляции... Этим способом, при некотором служебном влиянии, при удачной сметливости в делах, состояния точно также наживаются. Честь спасена, а деньги в кармане» (*стр.72—73*). Не понимаем, зачем же, после этого, нужны для службы науки и образование? Тут нужны, напротив, гибкая спина, ловкость акробата и практическая способность приобретать благонамеренным и благородным образом...

Рассказчик пустился в свет. Следуют моральные нападки на гибельную страсть низших сословий тянуться за высшими, бедных за богатыми. Потерянное время, потерянные слова! Сколько ни толкуй знатный ничтожному, сколько ни уверяй богатый бедного, что он, ничтожный, так же осужден судьбою на ничтожество, как он, знатный, определен на знатность; что он, бедный, так же осужден судьбою на нищету, как он, богатый, назначен для богатства: — ничтожный и бедный никогда не будут так глупы, чтоб простодушно поверить подобным уверениям. Никто из земнородных не считает себя ниже и хуже другого, — и лезть на верх, где так спокойно и безопасно, вместо того, чтоб ползти вниз, в грязь, под ноги других, служа им мостовою, — это такой же инстинкт, как пить и есть. Только сильные и богатые убеждены, что хорошо быть слабым и бедным, и то до тех пор только, пока не ослабеют и не обеднеют сами; но лишь случись это, они вдруг изменяют свое кровное убеждение. И потому, право, давно бы пора оставить эту риторическую мораль, потому что теперь уже нет таких людей, которые допустили бы убедить себя в ней. Светскость приятеля *Ивана Васильевича* кончилась тем, что он вконец разорился и для поправления обстоятельств решился жениться, а для этого еще более стал прикидываться богачом. Но женившись, он узнал, что и его супруга таким же образом делала спекуляцию, выходя замуж. Жить было им нечем. Ему хотелось в деревню, а она, как женщина *образованная* и светская, не хотела и слышать о деревне, и потому помирились на Москве, где он попал в особенный кружок, «составляющий в огромном городе нечто в роде маленького уездного городка. Этот городок — городок отставной, отечество усов и венгерок, приют недовольных всякого рода, вертеп самых странных разбоев, горнило самых странных рассказов. В нем живут отставленные и отставные, сердитые, обманутые честолюбием, вообще всё люди ленивые и недоброжелательные. Оттого и господствует между ними дух праздности и празднословия, и не даром называют этот город старухой. Ему прежде всего надо болтать, болтать во что бы ни стало. Он расскажет вам, что серый волк гуляет по Кузнецкому мосту и заглядывает во все лавки; он поведает вам на ухо, что турецкий султан усыновил французского короля; он выдумает особую политику, особую Европу, — было бы о чем поболтать» (*стр. 80*). Очень недурно еще это замечание: «Пороки петербургские происходят от напряженной деятельности, от желания выказаться, от тщеславия и честолюбия; пороки московские происходят от отсутствия деятельности, от недостатка живой цели в жизни, от скуки и тяжелой барской лени» (*стр. 83*). Насчет жены

приятеля *Ивана Васильевича* пошли по Москве сплетни, за которые он трепал один хохол и одни усы и вызвал их на дуэль. А между тем жить ему с женой было совершенно нечем, потому что он промотал всё до копейки. Так как «русский человек крепок задним умом», он тогда только заметил, что у его жены есть и хорошие качества, и что он ее любит; жена его поняла то же в отношении к нему. Вызванные им на дуэль хохол и усы распорядились так, что его, за вызов, отправили на телеге во Владимир, где он и обретался под присмотром полиции, а жена его уехала в Петербург к отцу.

Этот рассказ произвел на *Ивана Васильевича* тяжелое впечатление и заставил поипризадуматься. Он вспомнил о своем путешествии:

«В Германии удивила меня глупость ученых; в Италии страдал я от холода; во Франции опротивела мне безнравственность и нечистота. Везде нашел я подлую алчность к деньгам, грубое самодовольствие, все признаки испорченности и смешные притязания на совершенство. И поневоле полюбил я тогда Россию и решился посвятить остаток дней на познание своей родины. И похвально бы, кажется, и нетрудно.

Только теперь вот вопрос: как ее узнаешь? хватился я сперва за древности,— древностей нет. Думал изучить губернские общества, — губернских обществ нет. Все они, как говорят, форменные. Столичная жизнь — жизнь не русская, перенявшая у Европы и мелочное образование и крупные пороки. Где же искать Россию? Может быть, в простом народе, в простом вседневном быту русской жизни? Но вот я еду четвертый день, и слушаю и прислушиваюсь, и гляжу и вглядываюсь, и хоть что хочешь делай, ничего отметить и записать не могу. Окрестность мертвая, земли, земли, земли столько, что глаза устают смотреть, дорога скверная... по дороге идут обозы... мужики ругаются... Вот и всё... а там, то смотритель пьян, то тараканы по стенам ползают, то щи сальными свечами пахнут... Ну, можно ли порядочному человеку заниматься подобною дрянью?.. И всего безотраднее то, что на всем огромном пространстве господствует какое-то ужасное однообразие, которое утомляет до чрезвычайности и отдохнуть не даст... Нет ничего нового, ничего неожиданного. Всё то же да то же... и завтра будет как нынче. Здесь станция, а там еще та же станция; здесь староста, который просит на водку, а там опять до бесконечности всё старосты, которые просят на водку... что же я стану писать? Теперь я понимаю Василия Ивановича. Он в самом деле был прав, когда уверял, что мы не путешествуем и что в России путешествовать невозможно. Мы просто едем в Мордасы. Пропали мои впечатления!» *(стр. 88—89)*.

Бедный *Иван Васильевич*! Жалкая карикатура на дон-Кихота! У него голова устроена решительно вверх ногами: там, где земля усеяна развалинами рыцарских замков и готическими соборами, он видел только мельницы и баранов и сражался с ними; а там, где только мельницы и бараны, он ищет рыцарей!.. В уездном городишке он спрашивал у мужика:

«— А что здесь любопытного? — Да чему, батюшка, быть любопытному! Кажись, ничего нет. — «Древних строений нет?» — Никак нет-с... Да-бишь... был точно деревянный острог, нéча сказать, никуда не годился... да и тот в прошедшем году сгорел. — «Давно, видно, был построен?» — Нет-с, не так давно, а лесом мошенник подрядчик надул совсем. Хорошо, что и сгорел... право-с. — «А много здесь живущих?» — Нашей братьи мещан довольно-с, а то служащие только. — «Городничий?» — Да-с, известное дело, городничий, судья, исправник и прочие — весь комплект. — «А как они время проводят?» — В присутствие ходят, пуншты пьют, картинками тешатся... Да-бишь: — теперь

у нас за городом цыганский табор, так вот они повадились в табор таскаться. *Словно московские баря, или купецкие сынки.* Такой кураж, что чудо. Судья на скрипке играет. Артамон Иванович, заседатель, отхватывает вприсядку; ну, и хмельного-то тут не занимать стать... Гуляют себе да и только. Эвтакая, знать, нация» *(стр. 90—91)*.

И вот наши путешественники в таборе. *Иван Васильевич* прежде всего огорчился, увидев на цыганках жалкие европейские костюмы: такой чудак! Потом он чуть не заплакал с отчаяния, когда цыганки запели не дикую кочевую песню, а русский водевильный романс. Вынув из галстуха золотую булавочку, он подарил ее красавице Наташе, с тем, чтоб она ходила в своем национальном костюме и не пела русских песен... Больше этого быть шутом не позволяется человеку, и сентиментальное, дон-кихотское фразёрство *Ивана Васильевича*, в этом смешном поступке, дошло до последних пределов возможного. Чтó бы он мог еще сделать? — разве жениться на Наташе, заметив в ней какие-нибудь добрые качества... Но довольно и того, чтó уже сделал он, чтоб Наташа смеялась над ним целую жизнь...

Зато, степная натура Василия Ивановича плавала в блаженстве. Он забывал и себя и грозную свою Авдотью Петровну, улыбался, притопывал, прищёлкивал, сыпал в жадную толпу двугривенными и четвертаками и прикрикивал: «а вот эту песню, а вот ту» и т. д. Это для него была истинная итальянская опера, единственная, доступная ему. В заключение он бросил цыганам десятирублевую ассигнацию... Это называется широким размётом русской души, богатырством. Иностранец выпьет бутылку шампанского; русский одну выпьет, а другую выльет на пол: из этого некоторые выводят такое следствие, что у людей гниющего Запада мышиные натуры, а у нас — чисто медвежьи...

Эпизод об интриге мещанина с женою частного пристава рассказан с неподражаемым, истинно-художественным совершенством и превосходно заканчивает собою картину жизни уездного города...

Теперь послушаем проповедь *Ивана Васильевича* против русской литературы, до которой, как и до всякой другой, *Василию Ивановичу* никакой нужды не было; — это однако ж не помешало его спутнику ораторствовать громко, фразисто, книжно, с надутым восторгом и натянутым негодованием. Подобно Ивану Александровичу Хлестакову, который безграмотным людям объявил решительно, что всё, чтó ни пишется и ни издается в Петербурге, всё это — его сочинение, — *Иван Васильевич* также решительно объявил безграмотному *Василию Ивановичу*, что литература теперь везде — торговля и спекуляция, и что «в Европе чистые чувства задушены пороками и расчетом» *(стр. 110)*. Чтó нужды, что *Иван Васильевич*, как мы уже видели выше, ничему не учился, ничего не читал и — можно побиться о заклад — понятия не имеет о нравственном движении и литературе современной Европы: ему тем легче корчить судью грозного и неумолимого и изрекать приговоры решительные и неизменные! Ведь *Василию Ивановичу*, который в этом деле ничего не понимает и совершенно равнодушен к нему, ведь ему всё равно, и он не помешает

болтать этому витязю, сражающемуся с мельницами и баранами... Всего больше досталось от него русской литературе. Он разделил ее на две литературы: на благородную и подлую, на бескорыстную и торговую, на даровитую и бездарную. «Одна *даровитая*, но *усталая*, которая показывается в люди редко, смиренно, иногда с улыбкою на лице, а всего чаще с тяжкою грустью на сердце. Другая наша литература, напротив, кричит на всех перекрестках, чтоб только ее приняли за настоящую русскую литературу, и не узнали про настоящую... Оттого наши даровитые писатели всегда удалялись и теперь удаляются от ее прикосновения, опасаясь быть замешанными в ее странную деятельность» *(стр. 111)*. Вот какие белоручки, подумаешь! Им нельзя писать и действовать потому только, что наша литература, подобно всем литературам в мире, бывшим, сущим и будущим, имеет свои пятна, свои темные стороны! чтоб они могли писать, для этого нужно сперва настрого запретить писать всем, кто, по их мнению, недостоин писать в то время, когда они сами изволят писать! Иначе они станут появляться на литературном поприще редко и смиренно, чуть не со слезами на глазах, будут удаляться от его прикосновения, опасаясь быть замешанными в его странную деятельность! *Иван Васильевич* и не подозревает, что подобными обсахаренными и переслащенными комплиментами он делает смешными тех, кого прославляет. Из этого видно, что он и о русской литературе имеет такое же ясное понятие, как о европейской, и что русскую литературу он изучал за границею — по столовым картам в трактирах. У кого есть талант, тот с особенным жаром действует именно тогда, когда в литературе застой, бездарность и дух спекуляции. Только маленькие таланты, или таланты самозванные, прославленные в своем кружке и признанные за гениев своими приятелями, удаляются от литературы в ее бедном, беспомощном состоянии. Если наши таланты, истинные и большие, редко напоминают о себе своими новыми произведениями, — значит, или они ленивы, или им нечего писать, или не о чем писать. Может быть, нашлись бы и другие причины, только совсем не те, о которых декламирует *Иван Васильевич*... Если уж предположить, что истинный талант может не писать из презрения к настоящему положению литературы, то уж не должен писать совсем и никого не смешить редкими появлениями, как признаками невыдержанного характера. А между тем, из живущих теперь литераторов и писателей, нет ни одного, который бы хоть изредка не показывался, если уж не с чем-нибудь дельным, то хоть со стишками — ведь привычка другая натура! Когда начиналась «Библиотека для чтения», в нее все бросились со своими вкладами, от Пушкина и Жуковского до людей с самыми маленькими именами. Пересчитывать же имена, для доказательства, что и теперь пишут все, которые и прежде писали — труд совсем лишний: нет решительно ни одного имени в подтверждение так нелепо выдуманного *Иваном Васильевичем* факта... Многим покажется странно, что мы так вооружились против лица, существующего в книге, а не в действительности. В том-то и горе, что *Иванов Васильевичей* слишком много в действительности; мы не

даром говорили, что даровитый автор «Тарантаса» слишком хорошо проник мыслию в тип людей этого рода и так художественно-верно воспроизвел его. Эти-то *Иваны Васильевичи* издавна уже твердят и повторяют, время от времени, будто нашим даровитым писателям то нѐгде печататься, то вовсе нельзя писать, по причине торгового и недобросовестного направления литературы, — и мы очень рады случаю отбить охоту у этих господ повторять подобные нелепости. *Иван Васильевич* в особенности сердит на русскую критику, как в «Горе от ума» Скалозуб сердит на басню, и называет ее «чудовищной неблагопристойностью». Это понятно: мыши не любят кошек. Известное дело, *Иваны Васильевичи* большие охотники «пописать, иногда прозою, иногда стишками — как выкинется» (как говорит Хлестаков); но критика мешает им попасть в гении, т. е. выдавать всякий вздор за удивительные красоты поэзии. Разумеется, и русская критика, подобно всякой отрасли русской литературы, имеет свои пятна и черные стороны; но из этого не следует бросать анафему на всю критику, которая принесла и приносит столько пользы и литературе и публике очищением вкуса, преследованием ложных авторитетов и ложных произведений. Мы понимаем, впрочем, что́ разумеют *Иваны Васильевичи* под критикою благородною и благопристойною: критику без убеждений, без принципов, без энергии, без жара, без души, без оригинальности, без таланта, холодную, мелочную, — критику, которая выезжает на общих местах, кадит признанным знаменитостям за всё, что́ бы ни написали они, не смеет признать нового таланта, рабски угождает своей партии и бросает камешки из-за угла только в чужих, — наконец, критику, на которую никто не сердится, которой никто не ненавидит, потому что все презирают ее. Такая критика есть полное выражение слабеньких и пошленьких натур *Иванов Васильевичей*. Чтобы хорошенько поразить ненавистную ему критику, *Иван Васильевич* представляет ее в виде заморского шута, который коверкается перед мужиками, а мужики на него не хотят и смотреть: очень остроумно! жаль только, что ни мало не правдоподобно и натянуто, потому что критика пишется не для мужиков, и мужики не имеют ни малейшего понятия о ее существовании. «Русский человек» (продолжает декламировать *Иван Васильевич*) «не отзовется ни на один голос ему незнакомый и непонятный. Ему не то надо. Ему давай родные звуки, родные картины, чтоб забилось его сердце, чтоб засветлело в его душе». Что за фразы! какая риторика!.. Далее *Иван Васильевич* предлагает решительную меру: выбросить за окошко всё, что́ сделано слишком столетием и что́ действительно существует, и заменить это тем, что проблематически существует в головах славянофильских... Какой яростный реформатор — ему всё ни по чем! Сказано — и сделано! В заключение, он зовет наших поэтов и писателей в мужицкую избу — набираться там мудрости. Особенно советует он слушать со вниманием слова умирающего мужика: в этих словах, по его убеждению, заключается богатое содержание для литературы... Что за пустой человек *Иван Васильевич*!..

Тарантас повстречал карету, у которой опустилась рессора и лопнула шина. В карете *Иван Васильевич* узнал русского князя, с которым познакомился за границей. Этот князь варварским русским языком, испещренным галлицизмами, кричит на ямщиков и лакеев и каждому сулит по пятисот палок. «В деревню еду (говорит князь *Ивану Васильевичу*). Нечего делать. Бурмистр оброка не высылает; чорт их знает, что пишут. Неурожай у них там какой-то, деревня какая-то сгорела. А мне что за дело? Я человек европейский, я не мешаюсь в дела своих крестьян; пускай живут как хотят, только чтоб деньги доставляли аккуратно. Я их наскрозь знаю. Такие мошенники, что ужасти. Они думают, что я за границей, так они могут меня обманывать. Да я знаю, как надо поступать. Сыновей бурмистра в рекруты, неплательщиков в рабочий дом, возьму весь доход на год вперед, да на зиму в Рим» *(стр. 122)*. К несчастию, портрет этого *европейца* не совсем неверен: бывают такие. Хуже всего в этим выродках то, что многие добродушные невежды по ним делают свои заключения о русских путешественниках и пользе путешествий вообще. Простодушным невеждам трудно растолковать, что люди бывают всякие: одни, побывав за границей, делаются еще хуже и дерутся еще больнее; а другие переменяются к лучшему и научаются уважать человеческое достоинство даже и в своем собственном лакее...

Раз *Иван Васильевич* был не в духе и, презрительно поглядывая на своего спутника, говорил про себя: «О, дубина, дубина, самовар бестолковый, подьяческая природа, ты сам не что иное, как тарантас, уродливое создание, начиненное дрянными предрассудками, как тарантас начинен перинами. Как тарантас, ты не видишь ничего лучше степи, ничего далее Москвы. Луч просвещения не пробил твоей толстой шкуры. Для тебя искусство сосредоточивается в ветряной мельнице, наука в молотильной машине, а поэзия в ботвинье, да в кулебяке. Дела тебе нет до стремления века, до современных европейских задач. Были бы у тебя лишь щи, да баня, да погребец, да тарантас, да плесень твоя деревенская. Дубина ты, Василий Иванович!» *(стр. 143)*. Вся эта филиппика устремлена против *Василия Ивановича* за то, что он не хотел помедлить в Нижнем и дать оратору время изучать Россию на ярмарке. Но *Василий Иванович* тотчас же представился своему спутнику совсем с другой стороны — истинным благодетельным помещиком — точь-в-точь как представляют их в дивертиссманах на наших театрах. Тут всё дело вертится на любви крестьян к господам, внушенной им уже самою природою, и еще на том, что Авдотья Петровна сама лечит больных простыми средствами. Из всего этого выводится следствие, что всё хорошо, как есть, и никаких изменений к лучшему, особенно в иноземном духе, вовсе не нужно. В самом деле, к чему больница и доктор, развращенный познаниями гнилаго Запада, — к чему они там, где всякая безграмотная баба умеет лечить простыми средствами?.. Как бы то ни было, но *Иван Васильевич* (чувствительная душа!) чуть не расплакался при рассказе *Василия Ивановича* о том, как будет он встречен своими мужиками, которые на радости свидания с барином предстанут пред его

светлые очи, кто с индюком под мышкою, кто с ковригой хлеба. Эта сцена изображена на картинке: *Василий Иванович* с своею полу-русскою и полу-татарскою физиономиею, а мужички с греческими лицами героев *Илиады*, может быть, в ознаменование того, что все мужики — красавцы, и неприятных физиономий между ними не бывает.

В заштатном городе неизвестного звания тарантас изменил доверенности друга своего, *Василия Ивановича*, и потребовал починки. Кузнец, впрочем, незнакомый с развратным Западом, запросил за починку 50 рублей, а согласился за три целковых. С горя путешественники наши зашли в харчевню напиться чаю. Там сидели купцы, чистые русаки, нисколько не знакомые с развращенным Западом. Один из них хвастался, ка̀к он купил у проигравшегося в карты помещика скверной муки, смешал ее с хорошею, да и продал в Рыбинске за лучший сорт. «Что ж, *коммерческое дело*!» сказал один. — «Оборотец известный» прибавил другой» *(стр. 162)*. Разумеется, они пили чай, держа блюдечки на растопыренной пятерне, и пот ручьями катился с их физиономий, — но попадал ли в блюдечки, об этом автор ничего не говорит. Вообще, купцы изображены превосходно, и наблюдательный талант автора торжествует в этом изображении так же, как и везде, где приходится ему изображать. Очень ловко сумел он заставить их высказаться перед *Иваном Васильевичем*, который думал, что он видит всё это во сне — так поражен он был принципами этой особой «коммерции», которая избегает, по возможности, векселей и всяких формальностей, и вертится на навыке, рутине, обмане и плутнях. Ка̀к ни убеждал он их в превосходстве правильной, систематической европейской коммерции перед этим испорченно-восточным барышничеством на авось, — купцы остались при своем. Один из них, седой, помолчав несколько, сказал:

«— Вы, может быть, кое-что, признательно сказать, и справедливое тут говорите, хошь и больно грозное. Да изволите видеть, люди-то мы не грамотные. Делов всех рассудить не в состоянии. Как раз подвернутся французы, да аферисты, заведут компании, а там глядишь и поклонился капиталу. Чего доброго, в несостоятельные попадешь. Нет уж, батюшка, по старому-то оно не так складно, да ладно. Наш порядок съисстари так ведется. Отцы наши так делали и не промотались, слава богу, и капитал нам оставили. Да вот-с, и мы потрудились на своем веку, и тоже, слава богу, не промотали отцовского благословения, да и детей своих наделили. А дети пущай делают ка̀к знают. Ихняя будет воля... Да не прикажете ли, сударь, чашечку?

— Нет, спасибо.

— Одну хоть чашечку.

— Право не могу...

— Со сливочками!.. *(стр. 170)*.

В большом селе, где был праздник, *Иван Васильевич* пустился изучать русскую народность, но его аристократический нос беспрестанно отворачивался от народных сцен, которые, как известно, бывают грязноваты не у нас одних. Увидя молодиц, он поправил на себе пальто и, в надежде верного эффекта, подошел к толпе.

«Однако он ошибся. Здоровая, румяная девка указывала на него довольно нахально, обращаясь к подругам: «Вишь какой облизанный немец идет!»

Молодицы засмеялись, а парень в красной рубашке вмешался в разговор:

— Эка зубастая Матрёха. Смотри, *рыло разобью*!
Матрёха улыбнулась.
— Вишь больно напужал... Озорник этакой. Я и сама так тресну, что сдачи не попросишь» *(стр. 220)*.

Насладившись этою сценою сельской идиллии и рыцарской любезности, наш изыскатель наткнулся на раскольника и попробовал допроситься у мужика, чтó за секта, много ли у них раскольников и проч. Но на все свои вопросы получал один ответ: «по старым книгам». Далее, пьяный солдат рассказывал, кàк он ходил под турку, и объяснял причину войны тем, что «турецкий салтан, по их немецкому языку вишь государь такой значит, прислал к нашему царю граммату: я хочу-де, чтоб ты посторонился, а то места не даешь; да изволь-ка еще окрестить всех твоих православных в нашу языческую поганую веру», и проч. *(стр. 225)*. Долго еще бродил *Иван Васильевич*, много еще видел пьяных сцен, — а народности всё не нашел. Мимо его промчался на тройке заседатель, и *Иван Васильевич* воскликнул: «О чиновники! Уж не вы ли, по привычке к воровству, украли у нас народность!» *(стр. 231)*. Вот что называется с больной-то головы да на здоровую! Уж не чиновники ли, по привычке к воровству, украли у *Ивана Васильевича* способность смотреть прямо на вещи? Или он не получил ее от природы? Последнее вероятнее...

Как нарочно, при входе в избу, на следующей станции, *Иван Васильевич* встретил — *чиновника*. Это был исправляющий должность исправника, выехавший навстречу губернатору. *Василий Иванович* пригласил его с собою напиться чаю и спросил, давно ли он служит. — С восемьсот четвертого. «А почему вы служите по выборам?» лукаво спросил его *Иван Васильевич*. Чиновник объяснил свое житьё-бытьё очень просто, без риторики — и *Ивану Васильевичу* отчего-то стало грустно... Народность опять увернулась у него из-под рук. Отдернув занавес стоявшей в стороне кровати, он увидел на ней больного старика с детьми, и первое чувство этого *европейца*, который так гнушается развратным просвещением Запада, этого *либерала*, который так любит толковать об отношениях мужика к барину, — первое движение его было — обидеться, что простой станционный смотритель осмелился не встать перед ним, европейцем и либералом 12-го класса!.. Оказалось, что старик давно лишился ног и, по милости начальства, должность за него правит его сын, мальчик лет одиннадцати. *Ивану Васильевичу* опять стало грустно, и его гнев на чиновников утих.

Въехав в Казань, *Иван Васильевич* словно помешался: такую дичь понес о Западе и Востоке, притиснувших между собою бедное славянское начало, что у нас решительно нет силы и смелости остановиться на этой декламации, в которой на каждом слове ум за разум заходит. За нее Восток, в лице татар, надул *Ивана Васильевича*: продал ему за большие деньги разной дряни, которую опытный *Василий Иванович* не хотел оценить и в 15 рублей ассигнациями.

Но вот мы уже у последней главы, которая оканчивается сном *Ивана Васильевича*. Это чудный сон: автор истощил в нем всю иронию

и чудесно дорисовал им своего миньятюрного дон-Кихота. Вообще, старик Дмитриев сказал о снах великую истину: «Когда же складны сны бывают?» Прибавьте к этому, что сон этот видится такому человеку, как *Иван Васильевич* — и трепещите заранее. А между тем, делать нечего — станем бредить с *Иваном Васильевичем*. Пропускаем подробности, как тарантас обратился в птицу и попал в пещеру с тенями, как мертвые призраки подъячих гнались за *Иваном Васильевичем*, ругали его подлецом и канальею и хотели растерзать живого. Нам лучше хотелось бы пересказать всё, что видел он на земле, мчавшись на тарантасе-птице по воздуху, но не умеем, а выписать целиком — слишком много. И потому, волею или неволею, пропускаем даже возрождение русского тарантаса на европейскую стать и спешим к встрече *Ивана Васильевича* с тем князем, который недавно ругал своих людей в сломанной карете. Встреча воспоследовала в Москве, которая, в чудном сне, по своей архитектуре, перещеголяла Италию. «На голове его (князя) была бобровая шапка, стан был плотно схвачен тонким суконным полушубком на собольем меху, а на ногах *желтые сафьянные сапоги* доказывали, по славянскому обычаю, его дворянское достоинство» *(стр. 274)*. В нравственном отношении, князь так же изменился, как и наружно: он уже считает глупостью путешествия... Почему? спросите вы: уж не из патриотизма ли? — Отчасти так. — Но, скажете вы: если в чем всего менее можно упрекнуть англичан, так это в отсутствии или недостатке патриотизма; напротив, их любовь к отечеству переходит даже в недостаток, в порок, в какое-то слепое и фанатическое пристрастие ко всему английскому, — и между тем вся Европа наводнена английскими туристами, особенно Париж и Рим. Это правда, но ведь не забудьте, что за человек *Иван Васильевич*, и не забудьте, что всё это он бредит во сне. Главная же причина, почему князь с гордостию отвергает в русском даже возможность желания путешествовать, состоит в том, что русскому, в эти блаженные времена желтых сафьянных сапожек (как жаль, что эта эпоха не означена цифрами!), что русскому тогда не зачем будет ехать ни на запад, ни на восток, ни на юг, ни на север, ибо в огромной России есть свой запад и восток, юг и север. Из этого можно наверное заключить, что в это вожделенное время, которое может только представиться во сне, и то разве какому-нибудь *Ивану Васильевичу*, в России будет свой Рим, свой Неаполь, свой Везувий, свое Средиземное море, свои Альпы, своя Швейцария, свой Гиммалай и Индия, словом, будет всё, чего нет теперь, и что манит и раздражает любопытство путешественников всех стран. Далее, в сию вожделенную желто-сапожную эпоху уже не будет существовать между народами братского размена идей, никаких связей торговли, науки, образованности, и новый Гумбольдт уже не поедет к нам изучать природу Уральского хребта!.. Нет, уж лучше бы князь попрежнему проматывался за границею и обнаруживал свой европеизм пятьюстами палок, чем вдаваться в такую дикую философию!.. Да! чуть было не забыли мы: в желто-сапожную эпоху будет процветать *арзамасская* школа живописи, которая, вероятно, сменит собою ны-

нешнюю *суздальскую*... Князь исчез — и *Иван Васильевич* очутился в объятиях своего пансионского товарища, — того самого, который на владимирском бульваре рассказывал ему о себе «простую и глупую историю». Этот так же исправился, как и князь, и с своею милою супругою стал идеалом семейного блаженства. Но главная его добродетель в том, что он не завидует богатым и без ума рад, что беден... Позвольте! опять чуть было не забыли мы одного из самых характеристических обстоятельств желто-сапожной эпохи (в которую процветет Торжок, бойко торгующий сафьянными изделиями): в эту желто-сафьянную эпоху будут равно отвратительны и тунеядцы, надувающиеся глупой надменностью, и желчные завистники всякого отличия (желтых сапожек?) и всякого успеха (наследства?), и голодная зависть нищей бездарности *(стр. 277)*. Жаль, что *Иван Васильевич*, посетивший во сне эту славянофильскую эпоху, не выглядел в ней ничего насчет зависти нищей даровитости, нищей гениальности: вероятно, таланты и гении будут ходить в красных сапожках, и потому им нечего будет завидовать желтым. Обращаемся к семейному блаженству пансионского товарища *Ивана Васильевича*.

« — Есть на земле счастие! сказал *Иван Васильевич* с вдохновением: — есть цель в жизни... и она заключается...

— Батюшки, батюшки, помогите!.. Беда... помогите... Валимся, падаем! Иван Васильевич вдруг почувствовал сильный толчок, и, шлепнувшись обо что-то всей своей тяжестью, вдруг проснулся от сильного удара.

— А... что?.. что такое?..

«Батюшки, помогите, умираю!» кричал Василий Иванович: «кто бы мог подумать... тарантас опрокинулся».

В самом деле, тарантас лежал во рву вверх колесами. Под тарантасом лежал Иван Васильевич, ошеломленный нежданным паденцем. Под Иваном Васильевичем лежал Василий Иванович в самом ужасном испуге. Книга путевых впечатлений утонула навеки на дне влажной пропасти. (Туда ей и дорога! скажем мы от себя.) *Сенька* висел вниз головой, зацепясь ногами за козлы...

Один ямщик успел выпутаться из постромок и уже стоял довольно равнодушно у опрокинутого тарантаса... Сперва огляделся он кругом, нет ли где помощи, а потом хладнокровно сказал вопиющему Василию Ивановичу:

«Ничего, ваше благородие!»

Превосходно! Юмор какого бы ни было автора, хотя бы с талантом первой величины, не мог лучше прервать вздорного сна и лучше закончить прекрасной книги... Нельзя не согласиться, что юмор автора «Тарантаса» тем более исполнен глубины и желчи, что он замаскирован удивительным спокойствием, так что местами читателю может казаться, будто автор разделяет образ мыслей своего жалкого и смешного героя, этого маленького дон-Кихота в миньятюре и в карикатуре. Между тем, ясно, что эта книга, по ее тонкому и глубокому юмору, принадлежит к разряду книг в роде Epistolae obscurorum virorum *, *Писем Юния* и Lettres Persannes** Монтескьё. Славянофилы, в лице *Ивана Васильевича*, получили в ней страшный удар, потому что ничего нет в мире страшнее смешного; смешное — казнь уродливых

* Письма темных людей. *Ред.*

** Персидские письма. *Ред.*

нелепостей. Как! эти люди... но оставим людей и поговорим об одном человеке — об *Иване Васильевиче*... Как! этот человек с жидкою натурою, слабою головою, без энергии, без знаний, без опытности, с одною мечтательностью, с одними пошлыми фантазийками, мог вообразить, что он нашел дорогу, на которую Россия должна своротить с пути, указанного ей ее великим преобразователем!.. Комары, мошки хотят поправлять и переделывать громадное здание, сооруженное исполином!.. Близорукие, косые, кривые и слепые, они хотят заглядывать в будущее и думают видеть его так же ясно, как и настоящее! Их маленькому самолюбию не приходит в голову, что и настоящее-то в их голове отражается неверно, как в кривом или разбитом зеркале. Головы, устроенные вверх ногами, они мыслят вечно задним числом, и если им удается заметить кое-что такое, что̀ всем бросается в глаза и что̀ на всех производит грустное и тяжелое впечатление, — они ждут исцеления не от будущего, но, вычеркивая настоящее (как будто бы его вовсе не было, или как будто бы оно не есть необходимый результат прошедшего), обращаются к давно-прошедшему, которого или вовсе не знают, или плохо знают, смотря на него в очки своей фантазии,—и посредством какого-то невозможного, чудовищного salto mortale * хотят выдвинуть это давно-прошедшее, мимо настоящего, прямо в будущее. Не понимая современного, не будучи гражданами никакой эпохи, никакого времени (потому что кто живет вне настоящего, современного, тот нигде не живет), новые дон-Кихоты, они сочинили себе одно из тех нелепых убеждений, которые так близки к толкам старообрядческих сект, основанных на мертвом понимании мертвой буквы, и из этого убеждения сделали себе новую Дульцинею тобозскую, ломают за нее перья и льют чернила. Не понимая, что у них нет и не может быть противников (потому что невинное помешательство пользуется счастливою привилегиею не иметь врагов), — они выдумывают, ищут себе врагов и думают видеть главного своего врага в просвещении Запада; но Запад не хочет и знать о их существовании: он идет себе куда указало ему провидение, не замечая ни их бумажных шлемов, ни их деревянных копий... Подобные нелепости давно уже требовали одной из тех жестоких и бьющих на̀-смерть сатир, которыми может поражать только художественный талант... *Тарантас* графа Соллогуба явился такою сатирою, исполненною ума, остроумия, мысли, юмора, художественности...

Мы всё сказали. Прощайте же, *Иван Васильевич*! Спасибо вам: вы заняли нас, вы и посердили и позабавили нас на свой счет. Прощайте, смешной и жалкий дон-Кихот! Вечное спасибо вам за то, что вы сказали всему свету, ка̀к зовутся по имени и по отчеству люди известного разряда: их зовут *Иванами Васильевичами*...

Прощай, *Тарантас*! прощай, книга умная, даровитая и — что̀ всего важнее—книга *дельная*!.. Благодарим тебя за наслаждения, которыми подарила ты нас и которых, вероятно, долго, долго не дождаться нам, потому что такие книги и не у нас редко появляются...

* смертельный прыжок. *Ред.*

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В 1845 ГОДУ.

Тихо и незаметно еще канул год в вечность, канул как капля в море! И никто не пожалел о покойнике, никто не проводил его ласковым словом, — он был забыт заживо, забыт совершенно: в декабре на него смотрели все как на докучного, засидевшегося гостя, который только мешает радостной встрече с вожделенным новым годом. Старый год, в своем последнем месяце, бывает похож на начальника, который подал в отставку, но, за сдачею дел, еще не оставил своего места. Разница только в том, что о старом начальнике всегда жалеют, если не по сознанию, что он был хорош, то по боязни, что новый будет еще хуже; нового же года люди никогда не боятся: напротив, ждут его с нетерпением, как будто в условной цифре заключается талисман их счастия. И всё это для того, чтоб изменить ему, когда он состареется, и снова возложить свои надежды на его преемника! Таким образом, неприметно уходит год за годом, — и только разве тогда, как человек почувствует на плечах своих порядочное количество годов, впадает он в невольное раздумье и уже не с такою холодностью провожает старый и не с такою радостью встречает новый год... Ему в первый раз приходит на ум очень простая истина, что первое января, которым теперь начинается новый год, ничем не лучше первого сентября, которым прежде начинался год; что условные вехи, столбы и станции на бесконечной дороге жизни — в сущности ничего не значат, и что для каждого лично всего лучше измерять свое время объемом своей деятельности, или хоть своих удач и своего счастия. Ничего не сделать, ничего не достигнуть, ничего не добиться, ничего не получить в продолжение целого года, — значит потерять год, значит не жить в продолжение целого года. А сколько таких годов теряется у людей! Не делать — не жить; для мертвого это небольшая беда, но не жить живому — ужасно! И между тем, та́к много людей живет не живя, но только сбираясь жить! Кто в самом себе не носит источника жизни, т. е. источника живой деятельности, кто не надеется на себя, — тот вечно ожидает всего от внешнего и случайного. И вот причина чествования нового года. Новый год дает то́, чего не дал прошлый... И вот —

Настали святки. То-то радость!
Гадает ветреная младость,
Которой ничего не жаль,
Перед которой жизни даль
Лежит светла, необозрима;
Гадает старость сквозь очки
У гробовой своей доски,
Всё потеряв невозвратимо;
И всё равно: надежда им
Лжет детским лепетом своим.

Святочные гаданья всегда относятся к новому году; люди убеждены, что только в новом году могут они быть счастливы. О том, достойны ли, способны ли они быть счастливы, им и в голову не приходит. Еще те, которые ждут своего счастия от денег, от материальных выгод, могут быть правы: не удалось в прошлом году — авось удастся в будущем! Притом же люди этого сорта деятельны и крепко держатся пословицы: «на бога надейся, сам не плошай». Но романтические ленивцы, но вечно бездеятельные, или глуподеятельные мечтатели думают об этом иначе: небрежно, в сладкой задумчивости, опустив руки в пустые карманы, прогуливаются они по дороге жизни, глядя всё вперед, туда, в туманную даль, и думают, что счастие гонится за ними, ищет их и вот — того-и-гляди — наконец найдет их и бросится в их объятия, чтоб никогда уже не расставаться с ними. «О, что-то сулишь ты мне, *таинственный* новый год!» восклицают они в стихах и в прозе... А о том и не подумают, что они ничего не сделали, чтоб найти очарование и прелесть в жизни; что они перехитрились, перемудрились до того, что сами не знают, чего им надо и чего не надо; что они утратили способность просто чувствовать, просто понимать вещи; что сделались олицетворенным противоречием — de facto* живут на земле, а мыслию на облаках; что стали ложны, неестественны, натянуты,

С *своей* безнравственной душой,
Самолюбивой и сухой,
Мечтанью преданной безмерно,
С *своим* озлобленным умом,
Кипящим в действии пустом...

В наше время особенно много людей *мечтающих* и *рассуждающих*, о которых, впрочем, не всегда можно сказать, чтоб они были в то же время и *мыслящими* людьми. Не жить, но мечтать и рассуждать о жизни — вот в чем заключается их жизнь... Нельзя не подивиться, что юмор современной русской литературы до сих пор не воспользовался этими интересными типами, которых так много теперь в действительности, что ему было бы где разгуляться! Это существа странные, иногда жалкие, иногда достойные участия, но всегда равно любопытные для наблюдения. Их значение у нас очень важно; они явились вследствие внутренней необходимости, как выражение нравственного состояния общества. Еще недавно были они «героями своего

* на самом деле. *Ред.*

времени». Теперь на них мода проходит, но их всё еще много, и они еще не скоро переведутся. Притом же они не столько переводятся, сколько изменяются, принимая новые формы. Поэтому они разделяются на множество оттенков, заслуживающих подробного исследования.

Что́ же это за люди, что́ за типы? — Это высокие натуры, презирающие толпу: вот общее их определение, довольно полное и верное. Что же касается до оттенков, начнем с первого.

Он слезы лил, добросердечно
Бранил толпу,
И проклинал бесчеловечно
Свою судьбу.
Являлся горестным страдальцем,
Писал стишки,
И не дерзал коснуться пальцем
Ее руки.

Никакой натуралист так хорошо и полно не составлял истории какого-нибудь genus или species* животного царства, как хорошо и полно рассказана в этих восьми стихах история человеческой породы, о которой говорим мы. Недовольство судьбою, брань на толпу, вечное страдание, почти всегда кропание стишков и идеальное обожание неземной девы — вот родные признаки этих «романтиков» жизни. Первый разряд их состоит больше из людей чувствующих, нежели умствующих. Их призвание — страдать, и они горды своим призванием. Не спрашивайте их, по чем, отчего они страдают: они презирают страдание, которое можно объяснить какою-нибудь причиною. Они любят страдание для страдания. Им стыдно минуты веселого, беззаботного увлечения, они боятся здоровья, хотят быть бледными, худыми, и ничем так нельзя встревожить их, как сказав, что они пополнели. Для чего всё это? — Для того, что толпа любит есть, пить, веселиться, смеяться, а они, во что́ бы то ни стало, хотят быть выше толпы. Им приятно уверять себя, что в них клокочут неистовые страсти, что они переполнены чувством, что их юная грудь разбита несчастием, светлые надежды на жизнь давно разлетелись, и на долю им осталось одно горькое разочарование. Им непременно нужна душа, которая поняла бы их, но они решительно не знают, что им делать с такою душою, когда им удастся найти ее, потому что их страсти в голове, а не в сердце, и счастливая любовь становит их втупик. Поэтому они предпочитают любовь непонятую, неразделенную любви счастливой и желают встречи или с жестокою девою или с изменницей... Во всем этом главную роль играет самолюбие, и однако ж тут есть, или была когда-то, своя хорошая сторона; но мы об этом скажем ниже, а теперь обратимся к другому, высшему разряду «романтиков».

Между этими «романтиками» бывают люди умные, даже очень, хотя и бесплодно умные. Они толкуют не о чувствах и не о себе толь-

* рода или вида. *Ред.*

но: они рассуждают вообще о жизни. Стремление весьма похвальное, когда оно имеет прочную основу, практический характер! Но романтики вообще враги всего практического, которое они с презрением отдали на долю «толпы», не понимая в своем ослеплении, что всякий гений, всякий великий деятель есть человек практический, хотя бы он действовал даже в сфере отвлеченного мышления. Разлад с действительностью — болезнь этих людей. В дни кипучей, полной силами юности, когда надо жить, надо спешить жить, они, вместо этого, только рассуждают о жизни. Некоторые из них спохватываются, но поздно: именно в то время, когда человек не годится уже ни на что лучшее, как только на то, чтоб рассуждать о жизни, которой он никогда не знал, никогда не изведал. Толпа живет, не мысля, и оттого живет пошло; но мыслить, не живя — разве это лучше? разве это не такая же или даже еще не бо́льшая уродливость?..

Но теперь все заговорили о действительности. У всех на языке одна и та же фраза: — «надо делать!» И между тем, все-таки никто ничего не делает! Это показывает, что во что́ бы ни нарядился романтик, он всё останется романтиком. Не понимая этого, романтики обеими руками начали хвататься за маски и костюмы, — и вышел пестрый маскарад, где на один вечер так легко быть чем угодно — и турком, и жидом, и рыцарем. Некоторые, говорят, не шутя надели на себя терлик, охабень и шапку мурмолку [230]; более благоразумные довольствуются только тем, что ходят дома в татарской ермолке, татарском халате и желтых сафьянных сапожках — всё же исторический костюм! Назвались они «партиями», и думают, что делать значит — рассуждать на приятельских вечерах о том, что только они — удивительные люди, и что кто думает не по их, тот бродит во тьме.

Во всем этом видно одно: стремление жить мимо жизни, глубокий внутренний разлад с действительностью. Сперва хотят составить программу жизни, хорошенько обдумать и обсудить ее, а потом уже и жить по этой программе. Удивительно ли, что вся жизнь таких людей проходит в составлении программ? Человек должен сознавать жизнь, и разум должен вести человека по пути жизни — тем и отличается человек от животных бессловесных; но основою жизни должен быть инстинкт, непосредственное чувство. Без них жизнь есть пустое, холодное и, к довершению, преглупое умничанье; так же, как без мыслительности, непосредственное существование есть животное состояние. Любовь к женщине — высокое чувство, но оно тогда только истинно, когда выходит из сердца, а не из головы.

А между тем, романтики по преимуществу живут головными, а не сердечными страстями, и потому вся гамма жизни их поется визгливою фистулою. Их презрение к «толпе» так велико, что они не могут понять, каким образом сам гений потому только и велик, что служит толпе, даже борясь с нею. Поэтому они не хотят снизойти до ознакомления себя с толпою, до изучения ее характера, положения, потребностей, нужд. Для обихода целой их жизни достаточно нескольких мыслей, иногда нескольких фраз, вычитанных в книге, поверхностно

понятых, невпопад приложенных к действительности. Они смотрят на толпу не как на силу, которая гнется и подается только от силы гения, а как на стадо, которое может гнать перед собою куда угодно первый умник, если вздумает взяться за это дело. Их любовь и доверенность к теориям (разумеется, преимущественно к своим собственным) так велика, что они скорее решатся не признать существования целого народа, который не подходит под их теорию, нежели отказаться от нее. Им это так легко, а для народа это так не опасно! Пусть тешатся!.. Но ведь этим потехам должен же быть когда-нибудь и конец: сам дон-Кихот опомнился перед смертью... Что́ ж! когда горький опыт жизни разобьет мечты романтика, — у него не всё еще будет отнято: у него останется великолепная мантия страдания, вследствие непризнанной гениальности...

И однако ж, такие романтики — не случайное явление. Они были необходимым результатом прививного образования нашего общества; их история тесно соединена с историею нашей литературы, с которою также тесно слита и история образования нашего общества.

До начала литературы деды и отцы наши жили просто, без претензий, без хитростей, без мудрования, ели, пили, спали (и ка́к еще ели, пили и спали! нам, их внукам и детям, увы! уже не есть, не пить и не спать так!), женили детей своих (тогда сыновья не могли сами жениться — их женили отцы, так же, как теперь они выдают дочерей замуж), умнели лет в сорок, старели лет в семьдесят, умирали лет в девяносто... Без сомнения, это была жизнь весьма простая, но вместе с тем и грубо простая. Ведь простота простоте — рознь, и для общества лучшая простота есть та, которая выработалась из затейливой вычурности, как, например, простота обращения в современной Европе, вышедшая из изысканной хитрости обращения XVIII века. В этом чересчур простом обществе не было жизни, разнообразия, потому что личность человека поглощалась этим обществом, и каждый должен, обязан был жить ка́к жили все, а не ка́к указывал ему его разум, его чувство, его наклонности. Реформа Петра Великого потрясла в основании это оцепенелое общество; но она только разбудила, растревожила, взволновала его, и если переменила, то извне только. Внутреннее изменение общества долженствовало быть дальнейшим результатом этой реформы. Явилась литература, сперва без читателей, без публики, литература громозвучная, торжественная, надутая, школьная, риторическая, педантическая, книжная, без всякого живого отношения к жизни и обществу. В блестящее царствование Екатерины II было положено основание знакомства русского общества с европейским; с этого времени начало сильно распространяться в России знание французского языка, а вместе с ним и изысканная вежливость обращения и сентиментальный характер нравов. Бедный молодой дворянин Карамзин объехал бо́льшую часть Европы и своими *Письмами русского путешественника*, очаровавшими его современников, прочитанными всею грамотною Россиею того времени, довершил и утвердил знакомство русского образованного общества с Европою. Эта книга, которую теперь так

скучно читать,—тем не менее великий факт в истории нашей литературы и в истории образования нашего общества. С Карамзина наше сочинительство уже начало становиться не просто книжничеством, а литературою, потому что талант Карамзина создал и образовал публику. Направление, данное Карамзиным нашей литературе, было по преимуществу сентиментальное. Так как оно было в духе времени, то скоро проникло и в нравы общества. *Чувствительные души* толпами ходили гулять на Лизин пруд; Эрасты, Леоны, Леониды, Мелодоры, Филалеты, Нины, Лилы, Эмилии, Юлии размножились до чрезвычайности, вздохи превращали самые тихие дни в ветряные, слезы потекли реками... Будь это в наше время, сейчас же бы составились компании на акциях для постройки ветряных и водяных мельниц, в расчете на движущую силу вздохов и слез чувствительных душ... Теперь это, конечно, смешно, но тогда имело свое глубокое значение. Литература в первый раз стала выражением общества и потому начала оказывать на него сильное нравственное влияние. Чувствительные души были тогда если не лучшие души в обществе, то без сомнения, самые образованные. Они резко отделились от *бесчувственной* толпы; но они гордились перед нею только своею способностью чувствовать, умиляться до слез от всего прекрасного и человеческого, а еще не тянулись в герои и великие люди. Но тем не менее, разделение *избранных* от *толпы* уже обнаружилось. Оно не могло остановиться на одном месте, но должно было идти вперед, развиваться. Романтическая муза Жуковского, своими очаровательно-задумчивыми звуками, похожими на уныло-гармонические звуки *эоловой арфы*, дала сентиментальному обществу более истинный и более поэтический характер. В ней, несмотря на ее мечтательность, была сила, энергия, и она любила не одну сладкую задумчивость, но и мрачные картины фантастической действительности, наполненной гробами, скелетами, духами, злодействами и преступлениями — темными преданиями средних веков... В двадцатых годах, раздалось в нашей литературе слово «романтизм». Все заговорили о Байроне, и байронизм сделался пунктом помешательства для прекрасных душ... Вот с этого-то времени и начали появляться у нас толпами маленькие великие люди с печатию проклятия на челе, с отчаянием в душе, с разочарованием в сердце, с глубоким презрением к «ничтожной толпе». Герои сделались вдруг очень дешевы. Всякий мальчик, которого учитель оставил без обеда за незнание урока, утешал себя в го́ре фразами о преследующем его роке и о непреклонности своей души, пораженной, но не побежденной. Эти господа провозгласили своим органом Пушкина, потому что не поняли его. Они обеими руками ухватились за его молодые произведения, — прекрасные, но в то же время и незрелые; за то, когда Пушкин нашел путь, назначенный ему его натурою; когда он развился до всей высоты своего гения и сделался великим художником, — они отступились от него, как от падшего таланта. Истинным выражением романтического направления были повести Марлинского, с дополнением к ним повестей в роде «Живописца», «Блаженства безумия»,

«Эммы» и т. п., потом стихотворения некоторых поэтов, явившихся вместе с Пушкиным и доведших это направление до последней крайности. В нем была и отчаянная фразеология ложных, натянутых страстей, и притязательная (prétentieuse) фразеология немецко-бюргеровской мечтательности, пополам с плохо понятым немецко-философским мудрованием; и наша, будто бы, народная удаль чувств и выражений, сбивающаяся несколько на ямщицкое ухарство. Превосходным образчиком последнего может служить следующее стихотворение, напечатанное в *Эхо*, альманахе на 1830 год, изданном в Москве:

Прочь с *презренною толпою*,
Цыц, схоластики, молчать!
Вам ли черствою душою
Жар поэзии понять?
Дико, бешено стремленье,
Чем поэт одушевлен:
Так в *безумiом* упоеньи
Бог поэтов, Аполлон,
С Марсиаса сôдрал кожу!
Берегись его детей:
Эпиграммой *хлопнут в рожу*,
Рифмой *бешеной* своей
В *поэтические плети*
Приударят дураков,
И позор ваш, мрака дети,
Отдадут на свист веков!

Нельзя не согласиться, что это немножко пóшло, немнóжко грязно, даже отчасти глуповато; но нельзя не согласиться и с тем, что это только доведенная до последней крайности та *мило-забубённая* поэзия, которая воспевала удаль бурсацкой жизни и возвышенные стремления разума к чаше с шипучим, — та разудалая поэзия, которою мы с вами, читатель, так восхищались во время оно, и которая и теперь еще имеет простодушие претендовать на внимание и на почет... Справедлива русская пословица: яблоко от яблони не далеко упало... Что же касается до неистовой и глубокомысленной романтической фразеологии в стихах и прозе, — мы не высказали бы ясно нашей мысли о романтическом направлении, если бы не привели здесь нескольких фраз, более или менее характеристических. Вот на выдержку несколько мест из разных романтических авторов:

«Моя сабля — мой лучший заступник.

— Бросьте пустое хвастовство, князь Гремин; завтра, так завтра. Выстрел самый остроумный ответ на дерзости.

«А пуля самая лучшая награда коварству. Завтра вы уверитесь, что я не из той ткани, из которой делаются свадебные подножки, и не бубновый туз, чтоб в меня целить хладнокровно.

Человек создан из Добра и Любви; с ними всё соединялось у него в первобытной его жизни. Кто был добр, тот любил; кто любил, тот был добр. И любовь родила душу Человека с мертвою Природою. Философия не разогреет Веры, и не логикою убеждаются в ее святых истинах — но сердцем. Там в сердце человеческом *воздвигнут алтарь* святой Веры; *рядом с ним поставлен* алтарь

Любви; и на обоих горит *одинокая жертва* вечной истине — *пламень надежды!* Без этого пламени, *солнце* наше давно *погасло бы*, и *кометы праздновали* бы только *погребальную тризну* на *скелете земли, с ужасом* спеша из мрачной пустоты *, где тлеет труп ее, спеша — *туда, выше, выше*, где свет чище, ярче, *более вечен...*

Чудная Веринька! скажи, кто ты: демон или ангел? Нет! ты *неземная.* Это я знаю лучше тебя самой.

Сказали бы мне: *будь поэтом* — и через год я склонил бы свою увенчанную голову перед тою, которой обязан вдохновением **. Разве не поэзия — *высокая* любовь моя! Разве нет пылу в моей душе! Я бы *разбил ее в йскры*, и звуки, и мысли — и свет ответил бы мне вздохами, и слезами, и рукоплесканиями.

Ногу в землю, взор в небо — вот истинное твое положение — человек!

Любовь! любовь! души моей восторг!
В уме моем ты лучшая идея,
В познаниях — ты лучшее познанье,
В надеждах — нет надежды равной,
В мечтах моих — роскошнейшей мечты!

Для двух душ, свидевшихся таким образом в области изгнания — чтò такое *время*, чтò такое *расстояние?*

Отдайте Вериньку кому угодно, забросьте ее за моря, за непроходимые леса и горы, позвольте мне *ползти на коленках* по всему свету, искать ее...

Везде есть змей коварного сомненья,
Но змей любви *безмерно* ядовит.

...Катай, извощик, удуши лошадей; пять, десять, двадцать рублей тебе на водку! Я летел; колеса жгли мостовую; я хотел закружить себя быстротою, упиться самозабвением — напрасно!

Душа моя изъедена мученьем,
Как злой разбойник совестью и кровью!
За что, за что? за чистоту страстей,
За благородство сердца и души!!

Уже всё теперь бесило меня: я досадовал, что он осторожно спрятал деньги бюро, а не скомкал и не бросил их.

Не понимай, не понимай, божественная дева,
Моих *пустых речей* не понимай!
Не слушай слов *сердечного напева,*

---

* Великолепная картина! Любопытно было бы взглянуть, кáк кометы сумели бы поместиться на скелете земли, чтоб праздновать на ней погребальную тризну и, *в то же самое время*, с ужасом спешить из мрачной пустоты туда, и пр. Для этого, стóило бы погасить пламень надежды на алтаре сердца...

** Романтизм думает, что стòит только влюбиться в *деву неземную*, чтоб сделаться поэтом не хуже Байрона, не имея от природы таланта ни на грош. Не знаем, думал ли романтизм, что если бесталантный человек влюбится в *деву неземную*, то сейчас же сделается первым умником на свете...

Насмешками *сожги душевный рай*;
О, удержи порыв немого гнева,
Не понимай меня, не понимай!

Умрем, моя мечта!.. Да и на что нам жизнь?

Ты *моя, моя* — ты не вырвешься из объятий души моей; я умерщвлю тебя моим последним смертным дыханием.

Душа велела *жизнь* любить,
А жизнь и душу ненавидеть... [231]

Всё это очень смешно, смешнее ничего нельзя выдумать; самая злая пародия не могла бы так страшно осмеять этих выписок, как осмеивают они сами себя; но это смешно теперь, а было время — что́ греха таить! — когда это всех приводило в восторг: явный знак, что всё это было нужно и необходимо в свое время и даже имело свою хорошую сторону, принесло свои хорошие результаты. Уже одно то́, что, благодаря этим туманным, заоблачным и разудалым фразёрствам, мы навсегда как будто застрахованы в будущем от опасности увидеть нашу литературу на такой странной дороге, — одно это уже большая заслуга[232]. Что́ же касается до романтиков жизни, порожденных и возлелеянных этою романтическою литературою, высокопарною без крыльев, глубокою без основания, таинственною без смысла, разгульною без вдохновения, смелою из бравуры, оригинальною из фанфаронства, тщеславною по ограниченности, странною по духу противоречия, — романтики жизни, как мы сказали выше, не перевелись и теперь; некоторые из них и остались такими, какими были — их круг состоит или из людей уже слишком пожилых, или из детей; другие, прикинувшись учеными, облекли старые претензии в новые фразы. Твердя беспрестанно, что абстрактное мышление ни к чему не ведет, что достоинство знания поверяется его отношениями к жизни, а важность теории определяется ее приложимостью к практике, — они тем не менее продолжают жить в мечте, с тою только разницею, что сочиняют мечтательные теории не об отвлеченных предметах, а о действительности, которую схватывают в своих определениях так верно, как верно чудодейственная кисть Ефрема писала портреты, изображая Архипа Сидором, а Луку Петром.

Стать смешным значит проиграть свое дело. Романтизм проиграл его всячески — и в литературе, и в жизни. Он сам это чувствует. Что́ же было причиною его падения? — Переворот в литературе, новое направление, принятое ею. Этого переворота не мог бы сделать ни Пушкин, ни Лермонтов. Мы видели выше, как легко наши «романтики» вообразили себя Байронами, не будучи в состоянии даже подозревать, что́ такое была эта титаническая натура. Для всего ложного и смешного один бич, меткий и страшный — юмор. Только вооруженный этим сильным орудием писатель мог дать новое направление литературе и убить романтизм. Нужно ли говорить, кто был

этот писатель? Его давно уже знает вся читающая Россия; теперь его знает и Европа[233].

Если бы нас спросили, в чем состоит существенная заслуга новой литературной школы, — мы отвечали бы: в том именно, за что́ нападает на нее близорукая посредственность или низкая зависть, — в том, что от высших идеалов человеческой природы и жизни она обратилась к так называемой «толпе», исключительно избрала ее своим героем, изучает ее с глубоким вниманием и знакомит ее с нею же самою. Это значило повершить окончательно стремление нашей литературы, желавшей сделаться вполне национальною, русскою, оригинальною и самобытною; это значило сделать ее выражением и зеркалом русского общества, одушевить ее живым национальным интересом. Уничтожение всего фальшивого, ложного, неестественного долженствовало быть необходимым результатом этого нового направления нашей литературы, которое вполне обнаружилось с 1836 года, когда публика наша прочла *Миргород* и *Ревизора*. С тех пор весь ход нашей литературы, вся сущность ее развития, весь интерес ее истории заключались в успехах новой школы.

Если бы ежегодные обозрения русской литературы постоянно помещались с тех пор в каком-нибудь журнале, — они оправдали бы вполне нашу мысль. Чего нельзя заметить в год, то делается заметным в годы. Перечесть литературные произведения за целый год ничего не значит; один год может быть ими богаче, другой беднее — это дело случайности. Критический отчет за годовой итог произведений должен прежде всего показать успех литературы или ее упадок в продолжение года со стороны ее духа и направления. Так делали мы в продолжение пяти лет сряду; так сделаем и теперь.

Прошлый 1845 год литературными произведениями был несколько богаче своего предшественника. Но главная заслуга 1845 года состоит в том, что в нем заметно-определеннее выказалась действительность *дельного* направления литературы. По крайней мере, так должно заключать из отчаянных воплей некоторых отставных или отсталых ci-devant* талантов, а теперь плохих сочинителей, которые клятвенно уверяют, что с тех пор, как их книги нейдут с рук и их никто уже не читает, литература наша гибнет, в чем виновата, во-первых, новая школа, которая пишет так хорошо, что только ее произведения и читаются публикою, а во-вторых, толстые журналы, которые принимают на свои страницы произведения этой школы или хвалят их, когда они являются отдельными книгами... Но оставим этих господ — и обратимся к прошлогодней литературе.

Отдельно вышедших книг по части изящной словесности в прошлом году было немного, если даже включить сюда и сборники. Первое место между ними, бесспорно, должно принадлежать *Тарантасу* графа Соллогуба. Эта книга вдвойне интересна — и как прекрасное литературное произведение, и как изящное, великолепное издание. В последнем отношении *Тарантас* — решительно первая книга в

* бывших. *Ред.*

русской литературе[231]. В свое время мы представляли публике наше мнение о произведении графа Соллогуба в особой статье, в отделе Критики. Статья наша была понята двояко: одни приняли ее за восторженную и неумеренную похвалу, другие — за что-то в роде памфлета. Это произошло оттого, что и сам *Тарантас* одними был принят за искреннее profession de foi* так называемого славянофильства; другими — за злую сатиру на него. Что́ касается до нас, мы принадлежим к числу последних и теперь, как и тогда, понимаем *Тарантас* как сатиру и будем его понимать так до тех пор, пока он не изгладится из литературных воспоминаний публики. Мы не можем иначе думать, уважая ум и талант автора *Тарантаса*, потому что герой этого сатирического очерка, Иван Васильевич, играет в нем такую смешную роль, говорит такие несообразности и странности, что увидеть во всём этом искреннее выражение убеждений автора было бы слишком смело и неосторожно. Мы думаем, напротив, что *Тарантас* тем и делает особенную честь таланту и изобретательности своего автора, что в нем еще впервые в русской литературе является один из комических «героев нашего времени», — этих героев, которые тем смешнее, что они считают себя лицами очень серьезными, даже чуть не гениями, чуть не великими людьми. За них давно бы следовало приняться нашим даровитым писателям: это и сделал граф Соллогуб прежде всех. Нечего и говорить, что он выполнил свою задачу с необыкновенным талантом, — хотя, впрочем, и нельзя сказать, чтоб в его произведении не было недостатков, и довольно важных, как, например, уверения, будто русская критика пишется для забавы мужиков, которые, однако ж, предпочитают ей шутов в их мужицком костюме; что будто бы литература русская должна набираться идей и вдохновения у постелей умирающих мужиков, сидя подле них в качестве стенографа и записывая их последние слова, которые, как всем известно, — касаются только разных житейских забот и распоряжений насчет детей, сох, коров и баранов. Но, несмотря на эти недостатки, которые притом еще и легко исправить при втором издании *Тарантаса*, — сочинение графа Соллогуба все-таки принадлежит к замечательнейшим литературным явлениям прошлого года.

В прошлом же году вышел *вторым* изданием второй том повестей графа Соллогуба, под общим названием: *На сон грядущий*. Это нас особенно порадовало, как неопровержимое доказательство готовности и охоты нашей публики покупать, читать и перечитывать всё, что выходит из-за черты посредственности.

К числу замечательных произведений прошлого года должно причислить и *Петербургские вершины* г. Буткова. Эта книга не обнаруживает в авторе поэта; из нее видно, что его талант — писать сатирические очерки, а не юмористические повести. Но хорошо и это. В наше время сатирический талант не останется незамеченным.

---

* исповедание веры. *Ред.*

В Москве есть писатель, некто г. Ваненко, о котором почти никто не знает, которого имя почти неизвестно в нашей литературе, но который тем не менее одарен талантом, не чуждым даже и юмора. Жаль только, что г. Ваненко исключительно привязался к простонародным россказням, и считает очень выгодным писать для простого народа, который не читает его, потому что еще не довольно грамотен для занятия литературою. Мы думаем, что для г. Ваненко было бы гораздо выгоднее взяться за изображение сферы жизни ступенью выше. Пусть тут будут и мужики, но только пусть они действуют не в сказочном, а в действительном мире. Мы убеждены, что у г. Ваненко стало бы таланта и на это, и что только тогда нашел бы он поприще, достойное таланта. В прошлом году г. Ваненко напечатал вторым изданием *Пару новых русских россказней: 1. О солдате Яшке красной рубашке, синияластовицы; 2. О молодом Илье женатом, да о лысом Мартыне тароватом*. Читая эту книжку, видишь в ней талант и жалеешь, что он потрачен ни на что!

Прошлый литературный год дебютировал вдруг двумя весьма замечательными поэмами в стихах. Первая — *Разговор*, г. Тургенева, написана удивительными стихами, какие теперь являются редко, исполнена мысли; но вообще в ней слишком заметно влияние Лермонтова, — и, прочитав новую поэму г. Тургенева, помещенную в этой книжке «Отеч. записок», нельзя не заметить, что в этом последнем роде талант г. Тургенева гораздо свободнее, естественнее, оригинальнее, больше, так сказать, у себя дома, нежели в «Разговоре». Поэма г. Майкова — *Две судьбы* доказала, что его талант не ограничен исключительно тесным кругом антологической поэзии, и что ему предстоит в будущем богатое развитие. Несмотря на явную небрежность, с какою написаны многие стихи в этой поэме, несмотря на то, что некоторые места в ней отзываются юношескою незрелостью мысли, — поэма чрезвычайно замечательна в целом и блестит удивительными частностями, исполненными ума и поэзии.

Стихотворения Александра Струговщикова, заимствованные из Гёте и Шиллера; стихотворения Эдуарда Губера; *новые стихотворения Н. Языкова* и *пятое* (компактное, в одной книге) издание *Сочинений Державина* довершают собою ряд вышедших в прошлом году книг стихотворного содержания. — Публике известно наше мнение о прекрасном таланте г. Струговщикова переводить Гёте, который мы глубоко уважаем, и потому всегда жалели, что г. Струговщиков не хочет ограничиться ролью переводчика, *верно*, не мудрствуя лукаво передающего по-русски творения великого германского поэта, но вместо этого хочет быть каким-то полуоригинальным поэтом, переделывая то́, что́ надо только переводить, и что́ хорошо само по себе. Общее мнение, обнаружившееся по выходе книжки г. Струговщикова, показало, что мы были правы. — Поэзия г. Губера, отличающаяся замечательно хорошим стихом и избытком болезненного чувства, бедна оригинальностью. Она не принадлежит ни к какой стране, ни к какому времени; ее можно счесть за перевод с какого угодно языка. — *Новые* стихотворения г. Н. Языкова оказались весьма ста-

рыми. — Издание *Сочинений Державина* вышло серовато и плоховато во всех отношениях.

Физиология Петербурга (две части), *Вчера и Сегодня*, *Сто русских литераторов* (третий том) и второе издание двух частей *Новоселья*, изданного в первый раз в 1833 году, были замечательнейшими сборниками прошлого года. О *Физиологии Петербурга* было в продолжение всего года столько говорено, что страшно и вспомнить. Одна газета[235] жила в 1845 году преимущественно нападками на эту книгу, имевшую большой успех. Статьи этого сборника все без исключения, более или менее, могли доставить публике занимательное и приятное чтение; но особенно замечательны из них, в прозе: «Петербургский дворник», В. И. Луганского; «Петербургские углы», Н. А. Некрасова; в стихах: «Чиновник», Н. А. Некрасова. — В сборнике *Вчера и Сегодня* прочли мы два отрывка из неоконченных повестей Лермонтова, чрезвычайно интересных; его же несколько стихотворений, впрочем, ничем особенно не замечательных; премиленький рассказ графа Соллогуба — «Собачка», и очень интересную статью г. Второва — «Гаврила Петрович Каменев». — В третьем томе *Ста русских литераторов*, кроме первых двух статей, всё остальное представляет собою превосходнейшие образцы посредственности и бездарности.

Переводы по части изящной словесности, отдельно вышедшие в прошлом году, не нужно пересчитывать; был один, но который сто́ит множества. Мы говорим о большом предприятии — перевести всего Вальтера Скота. Доселе вышли два романа — *Квентин Дòрвард*, *Антикварий*, и на-днях поступит в продажу третий — *Айвенгò*. Перевод и издание достойны подлинника.

Теперь перейдем к замечательнейшим произведениям по части изящной литературы, являвшимся в журналах. Стихов теперь вообще мало печатается в журналах. Жалеть или радоваться? — Нам кажется, что это очень приятное явление. Писать стихи, даже порядочные, в наше время ничего не сто́ит, и в этом отношении «поэтов» у нас несметные легионы — тьмы тем. Но — увы! — их уже не печатают или мало печатают, потому что не читают. Дева просто, потом № 1, неземная дева, № 2, луна, ночь, уныние, разочарование, цыганка, шампанское, лень, похмелье, разгулье, отчаяние, горе, страдание, дружба, игры, любовь, слава, мечта — всё это до того уже перепето на разные голоса, что наконец надоело всем смертельно. Нужно что-нибудь новое, но новое открывает гений, а в настоящую минуту у нас, увы! не имеется в наличности ни одного гениального поэта. Конечно, и таланту, если он дружен с умом, если он умный талант, удается угадывать, что́ может иметь успех в настоящую минуту, особенно, если это указано или хоть издалека намекнуто гением. В прошлый год явилось, в разных периодических изданиях, несколько счастливых вдохновений таланта, которые, впрочем, мы можем перечесть все до одного, не утомляя ни себя, ни читателя: *Современная ода*, г. Не-ва[236], и *Старушке*, его же (в «Отеч. записках»); *Чиновник* (в «Физиологии Петербурга»); *Дух века*, г. Майкова (в

«Финском вестнике»). К этому небольшому итогу следует прибавить три энергические пьески: *Хавронья*, неизвестного (в «Отеч. записках») и следующие два послания во 2-й книжке «Москвитянина», которые, — особенно первое, — так хороши, что, желая содействовать их известности, мы считаем за нужное выписать их здесь.

К усопшим льнет как червь Фиглярин неотвязный.
В живых ни одного он друга не найдет,
За то, когда из лиц почетных кто умрет,
Клеймит он прах его своею дружбой грязной.
— Так что же? Тут расчет: он с прибылью двойной,
Презренье от живых на мертвых вымещает,
И чтоб нажить друзей, как Чичиков другой,
Он души мертвые скупает.

Кн. Вяземский.

Что́ ты несешь на мертвых небылицу,
Так нагло лезешь к ним в друзья?
Приязнь посмертная твоя
Не запятнает их гробницу.
Всё те ж и Пушкин, и Крылов,
Хоть ест их червь, по воле бога;
Не лобызай же мертвецов —
И без тебя у них вас много.

Справедливость требует еще указать, как на довольно замечательные стихотворные произведения, на некоторые опыты г. Григорьева [237] (в «Репертуаре и Пантеоне»), как напр., прекрасное стихотворение *Город* и на рассказ в стихах *Олимпий Радин*, в котором целое темно, бессвязно, но есть прекрасные места. Вообще, о г. Григорьеве можно сказать, что он, кажется, сделался поэтом не по избытку таланта, а по избытку ума, и что на нем мучительно отяготело влияние Лермонтова, отчего и происходит темнота и неопределенность в целом многих пьес его и больших и малых: видно, что он не в силах ни отделаться от преследующей его мысли гения, ни овладеть ею. Он написал даже драму в стихах: *Два эгоизма*, — в целом довольно бледное отражение довольно бледной драмы Лермонтова: «Маскарад». Г. Григорьев, в этой драме, так запутался в неопределенных рефлексиях, возбужденных в нем извне, что читатель никак не в состоянии понять чувств героев ее, ни того, за что́ они любят и ненавидят себя и друг друга, ни того, за что́ непонятный герой отравляет ядом непонятную героиню. Но вообще, в этом странном и неудачном произведении промелькивает местами что-то такое, что́ невольно возбуждает интерес, если не к лицам драмы, то к лицу автора. Местами хороши в ней сатирические выходки; ка̀к хорош, напр., этот монолог славянофила Баскакова:

Семья — славянское начало.
Я в диссертации моей
Подробно изложу, как в ней преобладала
Без примеси других идей
Идея чистая, славянская идея...

Читая Гегеля с Мертвиловым вдвоем,
    Мы согласились оба в том,
Что, чувство с разумом согласовать умея,
Различие полов — славяне лишь одни
Уразуметь могли так тонко и глубоко...
    У них одних, от самой старины,
    Поставлена разумно и высоко
    Идея мужа и жены...
Жена не res у них, не вещь, но нечто; воля
Не признается в ней, конечно, но она
    Законами ограждена...
Муж может бить ее, но убивать не смеет:
Над ней духовное лишь право он имеет,
И только частию in corpore *: притом
    Глубокий смысл в преданьи том,
Или, лучше, в мысли той о власти над женою.
Пусть проявляется под жесткою корою,
Под формою побой: что̀ форма? Признаюсь,
    Семья меня всегда приводит в умиленье...
Власть мужа, и жены покорное смиренье...
Чета славянская — я ей не надивлюсь!

Замечательными оригинальными повестями наши журналы в прошлом году были не очень богаты. Начнем с *Библиотеки для чтения*. Лучшим оригинальным произведением в этом роде был в ней сатирический очерк китайских нравов, под названием: *Совершеннейшая из всех женщин*, барона Брамбеуса. У этого писателя нет ни дара творчества, ни юмора, но много таланта карикатуры, много того, что̀ по-малороссийски называется *жартованием*, или *жартом*. Его повести и рассказы местами невольно заставляют читателя смеяться; в них много блесток и порывов ума. Если бы в этих сатирических очерках было больше определенности в мысли, больше глубины и дельной злости, — их литературное значение имело бы большую важность. «Совершеннейшая из всех женщин» есть одно из удачных произведений шутливого пера барона Брамбеуса, и нельзя не пожалеть, что эта забавная повесть осталась неконченною. — *Счастие лучше богатырства*, рукопись найденная и изданная Ф. В. Булгариным и Н. А. Полевым, — роман, написанный в сотрудничестве, двумя лицами — небывалое до сих пор явление в нашей литературе! «Ум хорошо, два лучше» говорит русская пословица; но на этот раз, кажется, численность не имела никакого влияния на роман. Это довольно неудачное усилие двух прежних писателей подделаться под новую школу. Особенно жалко тут лицо какого-то удалившегося от людей добродетельного химика. Но, если о достоинстве вещей должно судить относительно, то скучная сказка «Счастие лучше богатырства» может показаться даже очень сносным произведением в сравнении со всеми остальными оригинальными изящными произведениями в «Библиотеке для чтения» прошлого года. — *Емеля или Превращения*, первая часть нового романа г. Вельтмана, решительно напоминает собою блаженной памяти «Русалку», волшебную оперу,

---

* телесное. *Ред.*

которая так забавляла наших дедов своими «превращениями». Тут ничего не поймете: это не роман, а довольно нескладный сон. Даровитый автор «Кащея бессмертного» в «Емеле» превзошел самого себя в странной прихотливости своей фантазии; прежде, эта странная прихотливость выкупалась блестками поэзии; о «Емеле» и этого нельзя сказать. — *Вояжеры*, quasi-комедия * г. Основьяненко — высокий образец бездарности и плоского вкуса. — *Башня Веселуга* (вскоре потом изданная отдельно) — так себе, ни то, ни сё. — *Петербург днем и ночью* — пародия на *Парижские тайны*; сочинитель, впрочем, не думал писать пародию — пародия вышла против его воли, и оттого читать ее очень скучно. Ни образов, ни лиц, ни характеров, ни правдоподобия, ни естественности, ни мыслей! Зато фраз, фраз — разливанное море! Давно уже не являлось в русской литературе такого странного произведения. — *Три периода*, роман г. Кукольника, может служить мерою читательского терпения...

Переводных романов и повестей в «Библиотеке для чтения» прошлого года было шесть, кроме *Теверино* и нескольких небольших рассказов, помещенных в «Смеси», и кроме окончания *Лондонских тайн* и *Вечного жида*, начатого еще с 1844 года и тянувшегося почти целый прошлый год. Лучшими можно назвать *Элену Миддльтон*, г-жи Фуллертон, и *Якова Ван-дер-Нес*, г-жи Паальцев: эти две повести, особенно первая, по крайней мере естественны, хотя и странно растянуты, особенно первая. Конечно, *Граф Монте-Кристо* — блестящее беллетристическое произведение, которое читается легко и скоро; но оно — не роман, а волшебная сказка, только не в арабском, а в европейском вкусе. — Что касается до «Вечного жида», — он окончательно дорезал литературную репутацию своего автора. Правда, в нем много частностей очень интересных, умных, обличающих в писателе замечательный талант; но целое — океан фразёрства в вымысле площадных эффектов, невыносимых натяжек, невыразимой пошлости. Лица мадмуазель Кардовиль, мосьё Гарди, Габриеля, двух сироток — Розы и Бланки, дражайшего родителя их, маршала Симона — верх неестественности и приторности. Какое отношение имеют к роману вечный жид и Иродиада? — ровно никакого, гораздо меньше, нежели лист бумаги, в которую завертывают книгу, имеет отношения к самой книге. Если бы автор назвал свой роман просто: *Иезуиты*, не ввел бы в него ни вечного жида, ни Иродиады, ни Самуила с женою, ни двухсот миллионов нелепого наследства, ни приторно-сентиментальных лиц в роде сироток-сестер и Габриеля, если б не преувеличил характера Родэна, придумал поестественнее завязку и, вместо *десяти* томов, написал только *четыре*, и написал не торопясь, по обдумывая, — из-под пера его вышел бы прекрасный роман, потому что у Эжена Сю больше таланта, чем у гг. Бальзака[238], Дюма, Жанена, Сулье, Гозлана и tutti quanti ** вместе взятых. Но жажда денег и мгновенного успеха рав-

* будто бы комедия. *Ред.*

** всех тому подобных. *Ред.*

ляет теперь все таланты, и большие и малые, подводя их произведения под один и тот же уровень ничтожности.

Ряд оригинальных произведений по части изящной прозы в «Отечественных записках» прошлого года заключился одною из тех повестей, которые составляют приобретение литературы, а не литературного только года. Мы говорим о превосходной повести: *Кто виноват?*, напечатанной к последней книжке нашего журнала. Эта повесть не принадлежит к числу тех произведений, запечатленных высокою художественностью, которая иногда творит из ничего, не заботясь ни о цели, ни о ничтожестве содержания; но эта повесть не принадлежит и к числу тех умных произведений, в которых лишенный фантазии автор, словно в диссертации, развивает свои мысли и взгляды о том или другом нравственном вопросе, и в которых нет ни характеров, ни действия. Автор повести: *Кто виноват?* как-то чудно умел довести ум до поэзии, мысль обратить в живые лица, плоды своей наблюдательности — в действие, исполненное драматического движения. Какая во всем поразительная верность действительности, какая глубокая мысль, какое единство действия, как всё соразмерно — ничего лишнего, ничего недосказанного; какая оригинальность слога, сколько ума, юмора, остроумия, души, чувства! Если это не случайный опыт, не неожиданная удача в чуждом автору роде литературы, а залог целого рода таких произведений в будущем, то мы смело можем поздравить публику с приобретением необыкновенного таланта в совершенно новом роде. — *Маменькин сынок*, роман г. Панаева, напечатанный в первых двух книжках «Отечественных записок», отличается всеми достоинствами и всеми недостатками таланта этого писателя. Мы не будем распространяться ни о тех, ни о других, и скажем коротко, что они связаны с сущностью таланта г. Панаева, который, не рискуя ошибиться, можно назвать *дагерротипным*. Во всяком случае «Маменькин сынок» — одно из лучших его произведений и одна из лучших повестей прошлого года. — *Необыкновенный поединок*, романтическая повесть Говорилина (псевдоним) чужд всякого художественного достоинства, но весьма не чужд литературного интереса, особенно для тех, кто поймет живое отношение этого рассказа к эпиграфам, которыми он украшен, и эпиграфов к рассказу. С этой точки зрения, мы считали и считаем «Необыкновенный поединок» произведением, заслуживающим внимание и способным навести читателя на некоторые весьма любопытные соображения насчет некоторых знаменитых имен нашей литературы[239]. — *Богатая невеста*, драматический рассказ г. М., написан под влиянием комедий Гоголя и есть едва ли не единственный опыт в этом роде, который читается с наслаждением и после комедий Гоголя. Жаль, что этому рассказу повредило то, что не означено звание действующих в нем лиц. — В повести Ста-Одного — *Старое зеркало* много интересных частностей и умных заметок, хорошо очерчено лицо Ивана Анисимовича и дочки его, Маши; но в целом эта повесть не выдержана, и развязка ее как-то странна, неестественна и неудовлетворительна. — *Милочка*, повесть г. Победоносцева, не лишена интереса; жаль,

что рассказ ее не довольно сжат и быстр. — Сверх того, в «Отечественных записках» прошлого года были напечатаны: *Дача на Петергофской дороге*, повесть г-жи Жуковой; *Ошибка*, драматический анекдот, г. Нестроева, и *Няня*, повесть г. Победоносцева.

Жанна, *Теверино* и *Маркиза* — три романа Жоржа Занда, были переведены в «Отечественных записках» прошлого года. «Маркиза» — одно из старых произведений этой писательницы, *Жанна* — из недавних, *Теверино* — последнее. Излишне говорить о их художественном достоинстве: Жорж Занд, бесспорно, первый талант во всем пишущем мире нашего времени. Скажем только, что в лице Жанны поэтический инстинкт представил миру лучший и вернейший комментарий на значение исторической Жанны (д'Арк), нежели какой могла представить наука, много хлопотавшая об этом вопросе. «Теверино», в своем роде, сто́ит «Жанны», и оба эти романа, бесспорно, принадлежат к лучшим созданиям гениального автора. Замечательно, что «Теверино» написан после Le Meunier d'Angibault»*, прекрасного романа, но испорченного двумя главными лицами, до приторности неестественными, — и после «Изидоры», во всех отношениях слабого и неудачного произведения. — *Вотчим*, одна из лучших повестей одного из лучших французских нувеллистов, Шарля Бернара, который с замечательным талантом изображает нравы современной Франции. Может быть, со временем выписавшись, и он начнет писать эффектные сказки на манер *Тысячи и одной ночи*, или *Вечного жида* и *Графа Монте-Кристо*; но, пока, талант его еще сохраняет всю свою свежесть и силу, так что после повестей Жоржа Занда только и можно читать его повести. — *Американцы*, роман, переведенный с немецкого, представляет гораздо меньше художественности, нежели романы Купера, но едва ли не больше их знакомит с нравами Северо-Американских Штатов и их отношениями к племенам диких, потому что это прямая и положительная цель автора, немца, долго и прилежно изучавшего интересную страну. Романическая или поэтическая сторона этого романа, не отличаясь особенным достоинством, в то же время и не лишена вовсе достоинства. Автор «Американцев» известен в Европе уже не одним романом в этом роде. Имени своего он не выставляет на романах; но мы слышали, что это Р. Вессельгёфт, которого любопытная статья — «Семейная жизнь в Соединенных Штатах» была переведена в Смеси «Отечеств. записок» 1843 года (том XXIX, стр. 74).

Говорят, будто большинству нашей публики больше понравилась *Королева Марго*, нежели романы Жоржа Занда, *Вотчим*, Шарля Бернара и *Американцы*... О вкусах спорить не станем, а с этой книжки начинаем печатать продолжение «Королевы Марго́» — т. е. новейший роман Дюма̀: «Графиня Монсоро́».

Упомянув о статьях: *Бараны*, коротенький, но исполненный глубокого значения восточный аполог В. И. Луганского (в «Москвитянине»); *Иван Иванович*, прехорошенький рассказ г. Гребенки (в

* «Мельник из Анжибо». *Ред.*

«Финском вестнике»); *Денщик*, физиологический очерк В. И. Луганского (там же); *Лука Лукич*, нравоописательный очерк, г. Д. (там же); *Фактор*, нравоописательный рассказ г. Гребенки (там же); *Чужая голова — темный лес*, рассказ г. Гребенки (в «Иллюстрации»); *Колокола, чудесная повесть о колоколах, отзванивающих старину и приветствующих новый год*, повесть Диккенса (переведенная в «Москвитянине»), — мы исчислили всё, что было замечательного по части изящной прозы, оригинальной и переводной, в русских журналах прошлого года. Из этих последних статей мы должны указать на *Денщика*, В. И. Луганского, как на одно из *капитальных* произведений русской литературы [240]. В. И. Луганский создал себе особенный род поэзии, в котором у него нет соперников. Этот род можно назвать *физиологическим*. Повесть с завязкою и развязкою — не в таланте В. И. Луганского, и все его попытки в этом роде замечательны только частностями, отдельными местами, но не целым. В физиологических же очерках лиц разных сословий он — истинный поэт, потому что умеет лицо типическое сделать представителем сословия, возвести его в идеал, не в пошлом и глупом значении этого слова, т. е. не в смысле украшения действительности, а в истинном его смысле — воспроизведения действительности во всей ее истине. *Колбасники и бородачи*, *Дворник и денщик* — образцовые произведения в своем роде, тайну которого так глубоко постиг В. И. Луганский. После Гоголя это до сих пор решительно первый талант в русской литературе.

Книг ученых, учебных, и вообще *дельных*, в прошлом году вышло довольно много. Литература этого рода оказывает у нас видимые успехи, которые должны радовать патриотическое чувство русского. Причина этих успехов заключается сколько в усилиях правительства, которое всегда готово поощрять усилия частных лиц и само предпринимает издания летописей и всякого рода исторических памятников, — столько же и в быстрых успехах образованности русского общества. В жизни всё связано тесно: образованность ведет за собою просвещение. Пока легкая изящная литература еще не укоренилась в обществе до того, чтоб войти в его привычки, сделаться его необходимою роскошью, — она заменяет ему науку. Но когда она перестает быть исключительным достоянием немногих и становится потребностию толпы, — люди избранные делаются требовательнее и разборчивее в изящных удовольствиях своего ума и, не оставляя их, стремятся в то же время и к более прочным, основательным потребностям ума — к знанию, к науке. Таким образом, по мере того, как высшие (нравственно) слои общества переходят от легкой литературы к науке, низшие от невежества и необразованности восходят к легкой литературе. Это круговая порука, и успехи легкой литературы — ручательство успехов науки. Одно без другого быть не может. Просвещение, основанное на науке, не может быть уделом всех, даже уделом большинства; но образование, основанное на успехах легкой литературы, может и должно быть уделом всех, даже самых низших слоев общества, которые могут быть грамотны только тогда, когда им есть

что́ читать[241]. Вот почему нельзя не радоваться, видя, что у нас страсть к легкому чтению сделалась уже не роскошью, а насущною потребностью, которой едва в состоянии удовлетворять наши журналы, наполняемые романами и повестями. Эта страсть к легкому чтению — признак распространившегося в обществе образования, которое, в свою очередь, свидетельствует о близких успехах просвещения, основанного на науке.

Из перечня вышедших в прошлом году книг и изданий серьёзного содержания мы увидим, что их число несравненно больше числа отдельно вышедших книг по части легкой литературы. Скажут: беллетристические сочинения преимущественно помещаются в журналах; но мы покажем, что в тех же самых журналах помещается множество статей и серьёзного содержания.

Особенно должно было радовать всех видимое усиление литературы русской истории и русских древностей. В прошлом году вышли следующие книги по этой части: *Всеобщая библиотека России или каталог книг для изучения нашего отечества во всех отношениях и подробностях*. Это — второе прибавление к книге того же названия, изданной г. Чертковым в 1838 году, которая, вместе с первым прибавлением, заключала в себе до 7 000 званий книг; во втором прибавлении, вышедшем в прошлом году, заключается их до 1 800 званий. — *Московская Оружейная Палата* — изданная от правительства опись содержащимся в этом палладиуме нашей древности вещей; текст книги, прекрасно составленный г. Вельтманом, объясняется изображениями, превосходно сделанными. Книга эта вышла в прошлом году, хотя на ней и выставлен 1844 год. — *Памятники московской древности, с присовокуплением очерка монументальной истории Москвы и древних видов и планов древней столицы*, — великолепное и изящное издание, начатое в 1842 году, в прошлом году окончилось выходом последних трех тетрадей (9, 10 и 11-ой). Эта драгоценная книга равно делает честь и автору, г. Снегиреву, и издателю, г. Семену. — *Памятники, изданные временною комиссиею для разбора древних актов, высочайше учрежденною при киевском военном, подольском и волынском генерал-губернаторе* и *Собрание древних грамот и актов городов: Вильны, Ковна, Трок, православных монастырей, церквей, и по разным предметам* принадлежат к тем монументальным изданиям, которые возможны только для правительства, а не для частных лиц, — между тем, как *Сибирский сборник* принадлежит к числу тех важных изданий, которые, будучи обязаны своим появлением усилиям и ревности частных лиц, более всего свидетельствуют об успехах просвещения в обществе. — *Записки Дюка Лирийского и Бервикского во время пребывания его при императорском российском дворе в звании посла короля испанского* были последним трудом Д. И. Языкова, оказавшего столько услуг русской исторической литературе. — Г. Тромонин и в прошлом году продолжал свое интересное издание: *Достопамятности Москвы*. Москва теперь деятельно изучается, и литература ее древностей богата уже превосходными сочинениями и изданиями. Здесь же место упомянуть об интересной бро-

шюре г. Снегирева: *О лубочных картинах русского народа*, как о сочинении, относящемся если не к русской истории, то к русской старине, которая имеет полное право на наше внимание. В прошлом году вышло несколько замечательных книг по части критического исследования фактов русской истории, именно: *Иомберг и Винета*, историческое исследование г. Грановского; *Об отношениях Новгорода к великим князьям*, историческое исследование г. Соловьева; *Очерк литературы русской до Карамзина*, г. Старчевского, и *Исследование о местничестве*, г. Валуева (отдельно напечатанная статья из «Синбирского сборника»). С успехом продолжалось великолепное издание: *Император Александр I-й и его сподвижники*; портреты и текст этого издания не оставляют желать ничего лучшего. Второе издание первой части *Руководства к всеобщей истории* г. Лоренца[242]; *Краткая история крестовых походов*, переведенная с немецкого, и 4 и 5-я части *Всемирной истории*, Беккера, заключают собою историческую литературу прошлого года. — Из беллетристических сочинений дельного содержания можно указать на 2-ой том *Воспоминаний слепого*, интересное описание кругосветного путешествия Араго́, изящно изданное с прекрасными картинками; *Английская Индия в 1843 году*, соч. Варрена; *Рим и Италия средних и новейших времен*, соч. кн. Волконского. — Из специальных сочинений можно вспомнить 5-ю и 6-ю части *Народной медицины* доктора Чаруковского; 3-ю часть *Руководства к воспитанию, образованию и сохранению здоровья детей*, доктора Грума; *Карманный словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка*; *Указатель законов для сельских хозяев*; *Лекции популярной астрономии*, г. Зеленого; *Нумизматические факты Грузинского царства*, князя Баратаева.

Как на особенно приятные явления в литературе прошлого года, должно указать на первую часть *Опыта истории русской литературы*, г. Никитенко, и третью книжку *Сельского чтения*, издаваемого князем Одоевским и г. Заблоцким.

Теологическая литература наша обогатилась в прошлом году изящным изданием *Слов и речей* знаменитого духовного витии нашего, высокопреосвященного Филарета, митрополита московского, вышедших в трех больших томах. — Сверх того, по части духовной литературы вышли в прошлом году: *О подражании Христу*, Фомы Кемпийского, в переводе графа Сперанского; *Творения святых отцов*, в русском переводе, издаваемые при Московской духовной академии, первая, вторая и третья книжки третьего года.

Перечень наш едва ли полон — так много выходит теперь у нас хороших книг серьёзного содержания: по крайней мере втрое больше, нежели хороших книг по части легкой литературы.

В журналах статьи серьёзного содержания тоже едва ли не превосходят и числом и объемом статьи беллетристические. В этом легко убедиться из простого перечня. В *Библиотеке для чтения*, в отделе наук и искусств, были помещены статьи: *Еремия Бентем*; *Древние мексиканцы*; *Естественная история пресмыкающихся*; *Метеорические камни, преимущественно упавшие в России*, Э. Эйхвальда;

ненеция в 1843 году (Уварова); *Врачебное сословие в Англии*; *Письма, инструкции и записки Марии Стуарт*, изданные кн. Лобановым; *Лафатер и Галль*, С. С. Куторги; *Исторический характер Лудовика XIV*, К. П.; *О прекрасном и об искусстве*, Виктора Кузена; *Писатели и ученые предыдущего пятидесятилетия*, лорда Брума. — Статья Кузена есть выборка мыслей из эстетики Гегеля; знаменитый эклектик только поразжидил и поопошлил так легко доставшееся ему приобретение, об источнике которого он счел за лучшее скромно умолчать. Статьи лорда Брума о Вольтере и Руссо, о Юме и Робертсоне, несмотря на громкое имя их автора, довольно пусты и ничтожны. В Смеси *Библиотеки для чтения* была очень умная и интересная статья: *Судьба поэтов в Германии*, к сожалению, неоконченная.

В *Москвитянине* прошлого года (№№ 5 и 6-й) нас удивила статья: *Письмо из Парижа*, подписанная: Н. Л—й; по мыслям, духу, направлению, благородному тону, беспристрастию, наблюдательности и мастерству изложения это одна из таких статей, которые в нашей литературе — слишком редкие явления.

В «Отечественных записках», по отделу наук и искусств были помещены статьи: *Английская Индия в 1843 году*, из книги Варрена; *Письма об изучении природы*, Искандера; окончание статьи: *Реформация*, начатой и продолжавшейся в 1844 году; *Консульство и Империя*, Тьера; *Алтай* (естественная история его, копи и жители), статья Катрфажа, написанная по поводу сочинения г. Чихачева: Voyage Scientifique dans l'Altaï oriental et les parties adjacentes de la frontière de Chine*; *Космос*, опыт физического мироописания, Александра Гумбольдта; *Верования индусов*. Сверх ученых известий о деятельности Парижской академии наук, о всех новых открытиях в области наук, искусств и ремесл, в Смеси «Отечественных записок» были помещены библиографические очерки знаменитых современников: Теодора Гука, Талейрана, Берцелиуса, Круга, Мартинеза дела-Розы, лорда Брума, Сальватора Тончи, Беранже, Августа-Вильгельма Шлегеля, Эспартеро, генерала Джаксона, барона Бозио, Джона Росселя, леди Стенгоп.

Некоторые беспристрастные доброжелатели «Отечеств. записок» и намеками и явно, словесно и печатно, утверждают, будто бы содержание и направление «Отечественных записок» не соответствует их названию, потому-де, что в них нет ничего *отечественного*. Мы не станем спорить с этими благонамеренными доброжелателями, но только выставим им на вид несколько фактов. В отделе Словесности «Отеч. записок» помещаются разве одни только переводы? Разве не бывает оригинальных статей в отделе Наук и Художеств? Разве в отделе Критики и Библиографической хроники рассматриваются не русские книги? Разве не «отечественное» составляет предмет отдела Домоводства, сельского хозяйства и промышленности вообще?.. В «Отеч. записках» есть особый отдел, который, под именем «Современной

* Научное путешествие в восточный Алтай и в места, прилежащие к китайской границе. *Ред.*

хроники России» представляет собою фактическую летопись русского законодательства и распоряжений высшего правительства по части государственного управления. Что «Отечественные записки» с особенной охотою принимают в себя всё, исключительно касающееся до России, — для доказательства стóит только указать на следующие статьи в отделе Наук и Художеств и Смеси прошлого года: *Коронование императрицы Екатерины Алексеевны Петром Великим* (статья, доставленная редакции покойным Д. П. Языковым); *Воспоминание о генерал-фельдмаршале Петре Александровиче Румянцеве-Задунайском*, П. Кутузова; *Военно-учебные заведения, подведомственные его императорскому высочеству, главному начальнику, — в царствование императрицы Екатерины II-ой*, П. Н. Глебова; *Иван Андреевич Крылов*; *Заметки на пути из Москвы в Закавказский край*; *Величина поверхности тридцати семи губерний и областей в Европейской России*; *Народонаселение в губерниях Европейской России и пр. и пр.* В отделе Критики разобраны два важные издания, относящиеся к отечественной истории: *Памятники, изданные временною комиссиею для разбора древних актов, учрежденной при киевском военном, подольском и волынском генерал-губернаторе* и *Собрание древних актов городов Вильны, Ковна, Трок, православных церквей, монастырей и по разным предметам*. В отделе Библиографической хроники обращено особенное внимание на книги русской истории, чему доказательством могут в особенности служить обширные рецензии на *Симбирский сборник* и *Отношения Новгорода к великим князьям* и др. А что, в то же время, «Отеч. записки» представляют своим читателям и возможно подробную картину движения современных литератур Германии, Англии и Франции, — мы думаем, что одно другому нисколько не мешает, и что, в этом отношении, со стороны нашего журнала заслугою больше... Один журнал (мы не назовем его)[243], обвинив в разных ересях всю русскую литературу и достойных представителей ее — Ломоносова, Державина, Карамзина, Жуковского и Пушкина, в том же самом обвинил «Библиотеку для чтения» и «Отечественные записки», вероятно основываясь на том, что в них нет статей теологического содержания! Дà, их не было и не будет в «Отеч. записках», потому что теология не входит в их программу. Сверх того, издатель и редактор «Отеч. записок» думает и глубоко убежден, что писать о богословских предметах — должно быть *исключительным* правом и обязанностью людей духовного сана, котóрые суть *единственные* истинные проповедники и блюстители святых истин православной церкви, и что было бы великою профанациею допустить каких-нибудь самозванных ревнителей светского звания мешать, в литературных изданиях, статьи религиозного содержания с любовными стишками, романами, повестями и комедиями... Оставаться в законных пределах дозволенной деятельности, не стараясь самовольно вмешиваться в вопросы, подлежащие не нашему ведению, — всегда было и будет первым правилом нашего журнала...

Теперь нам остается сказать несколько слов о журналах. Их у нас немного, а и из существующих мы не имеем охоты говорить о

всех... Мы указали на всё, что́ было, в каком бы то ни было отношении, замечательного в журналах прошлого года; говорить о направлении изданий, уже пользующихся давнишнею известностью, было бы излишне. И потому скажем несколько слов о новых журналах — *Финском вестнике и Иллюстрации*. Мы не спешили нашим суждением о них, желая дать им время определеннее выказаться. К тому же мы не любим рассуждать о журналах во время подписки и охотно предоставляем эту благонамеренную методу признанным ее любителям. Мы уже указали на замечательные оригинальные статьи в «Финском вестнике» по части легкой литературы; теперь остается сказать, что в нем были хорошие статьи и серьёзного содержания, как например: *Очерк исторической деятельности до Карамзина*, г. Старчевского; *Очерк финляндской войны 1741 и 1742 годов*; *Общественные науки в России*, г. В. Майкова и пр. Вообще, «Финский вестник» был верен своему значению — быть *специальным сборником*: все иностранные статьи его переводились с шведского и знакомили русских читателей с Финляндией. Другого же значения он не имел и, кажется, иметь не будет. Следственно, не ищите в нем того, что́ требуется от журнала — определенной физиономии, верности однажды избранному принципу и т. п. Это — *сборник*, не более. О недостатках «Финского вестника» пока умолчим, из уважения к достоинствам, которые он уже обнаружил, надеясь, что в будущем году последние совершенно перевесят первые. — Вот об *Иллюстрации*, к сожалению, не можем сказать того же. Картинок в ней много, так что больше требовать было бы несправедливо: в этом отношении мы отдаем «Иллюстрации» полную честь. Прибавим к этому, что в ней много и русских оригинальных картинок — что́ также большая заслуга со стороны подобного издания. Жаль только, что иностранные картинки в «Иллюстрации» не совсем хорошо отпечатываются, а русские, сверх того (большею частию), дурно рисуются. Нам приятно было встретить в «Иллюстрации» портреты гг. Каратыгина, Брянского, Мочалова, Петрова, г-жи Александр-Мейер; но весьма неприятно было видеть, что эти портреты или почти непохожи, или вовсе непохожи на оригиналы. Хуже всех, в этом отношении, портреты гг. Брянского и Петрова и г-жи Александр-Мейер: тонкие, нежные черты худощавого лица этой артистки очутились на портрете крупными, грубыми, а лицо сделано не только полным, но и одутловатым. Такова художественная сторона «Иллюстрации»: к сожалению, и литературная такова же. Во-первых, в этом издании нет ничего, похожего на журнал, на газету, отчего оно ужасно сухо и вяло. Являются в нем изредка рецензии, но до того неловкие, тяжелые и бедные содержанием и направлением, что нет никакого интереса читать их. Даже ссоры «Иллюстрации» с одною газеткою были так неловки и тяжелы, что не сто́ило труда и начинать их. Извещая о смерти Августа-Вильгельма Шлегеля, издатель «Иллюстрации» сказал, между прочим, что Шлегель был «порядочным стихослагателем», что он «обратился к критике по недостатку высшего, самостоятельного таланта» и что, будто бы «эту профессию (т. е. критику) в отдель-

ном ее виде создала бездарность (№ 10)»... Вот истинно-европейское, истинно-ученое понятие о критике! Мы понимаем, что издатель «Иллюстрации» не может быть доволен критикою, которая не слишком снисходительна бывала к нему, но в то же время не шутя боимся, чтоб он, по изложенной им причине, не сделался критиком... Впрочем, он принимался и за критику, и всё с таким же успехом, с каким брался за лирическую поэзию, за драму, за роман, за повесть, за издание «Художественной газеты»,«Дагерротипа»и tutti quanti...* Но Шлегель был превосходный переводчик и, для своего времени, превосходный критик. — Статьи, которыми наполняется «Иллюстрация», большею частию запечатлены посредственностью и замечательною небрежностью. Из оригинальных статей только и можно указать на рассказ г. Гребенки: *Чужая голова — темный лес*. Ко всему этому надо прибавить особенную манеру издателя выражаться каким-то странным языком: сотрудник у него *гласит* истину, сени аристократического дома он хочет описать *купно* с лестницею... Но всего лучше в этом издании «Переписка»: ничего еще подобного не бывало в русской литературе! Это самое забавное отделение «Иллюстрации»: по крайней мере, мы обязаны ему многими веселыми минутами. Когда-нибудь, в заметках нашего журнала, мы выпишем несколько примеров этой наивно-курьёзной переписки, чтобы доставить богатый материал будущему историку русской литературы...

---

* тому подобного. *Ред.*

КОММЕНТАРИИ

В состав второго тома избранных сочинений Белинского входят почти все наиболее значительные статьи критика первой половины 40-х годов (1841 — 1845).

Как и в первом томе, они расположены в хронологическом порядке появления их в печати, что, при основной установке Белинского на журнальную работу, почти всегда совпадает и с последовательностью их написания. Исключение сделано только для статьи «Общее значение слова литература» и для рецензии на 2-е издание «Мертвых душ» Гоголя. Первая написана позже статей «Разделение поэзии на роды и виды» и «Идея искусства» (не ранее 1843 г.), но непосредственно примыкает к ним и должна была, по замыслу Белинского, войти вместе с ними в состав задуманного им «Теоретического и критического курса русской литературы». Рецензия на 2-е издание «Мертвых душ» была написана в конце 1846 г., но органически замыкает собой круг высказываний Белинского в рецензиях и полемических заметках, написанных им в связи с «Мертвыми душами» в 1842 году. Цикл статей о Пушкине, написанных Белинским с 1843 — 1846 гг., конечно, не подлежит разъединению и войдет полностью в состав третьего тома. Откроется этот том статьей о сочинениях Державина, которая написана в год начала пушкинских статей и, по словам самого же Белинского, непосредственно им предшествует, составляя первые главы «историко-эстетико-критического курса русской поэзии», последующей частью которого должны были быть статьи о Пушкине, начинающиеся «обзором исторического движения русской поэзии в промежутке времени между Державиным и Пушкиным».

Тексты всех статей даются по первоисточникам: статья «Идея искусства» и рецензия на 2-е издание «Мертвых душ» по рукописям, все остальные статьи, поскольку рукописи их не сохранились, по первопечатным журнальным публикациям. Выверка по рукописи «Идеи искусства» позволила выправить ряд неточностей венгеровской публикации. Текст рецензии на 2-е издание «Мертвых душ», опубликованной в первом номере «Современника» за 1847 г. (первая вообще книжка журнала под новой редакцией Некрасова и Панаева), повидимому, подвергся редакционным смягчениям, имевшим целью сгладить столь свойственный Белинскому максимализм оценок и резкость полемического тона. Так, например, вместо: «Мертвые души стоят выше всего, что было и есть в русской литературе» — напечатано: «...стоят весьма высоко...»; вместо «бесконечною художественностью» — «удивительной художественностью»; вместо «бездарный писака» — «бездарный писатель». Ввиду этого даем рецензию не по журнальному, а по рукописному тексту, который появляется в печати впервые.

В статью «Разделение поэзии на роды и виды» вставляем место, выброшенное цензурой, поскольку Белинский целиком выписал его в письме к В. П. Боткину от 1 марта 1841 г., с точным указанием, где оно должно было находиться в статье.

Принципы передачи языка и орфографии Белинского уже были оговорены нами в первом томе. Однако, в случае наличия в различных статьях двойного написания собственных имен (например Д и к и н с и Д и к к е н с) мы отдаем предпочтение тому из них, которое соответствует ныне принятому. Равным образом мы не сохраняем такого написания как *генияльный*, поскольку у Белинского встречается и написание *гениальный*. Редакторские добавления даем, как обычно, в угловых скобках. Комментарии, написанные А. Лаврецким, отмечены в тексте буквами А. Л., Д. Благим — Д. Б. Текстологические примечания ко всем статьям сделаны Д. Благим.

Д. Б.

РАЗДЕЛЕНИЕ ПОЭЗИИ НА РОДЫ И ВИДЫ.

Эта статья должна была составить одну из глав задуманного, начатого, но не законченного Белинским обширного труда — «Теоретического и критического курса русской литературы».

Из других фрагментов этой ненаписанной книги, которая свела бы разбросанные мысли гениального критика в стройную систему, укажем статьи: «Идея искусства», «Общее значение слова «литература» и статьи о народной поэзии. Несомненно, что в «Курс» вошли бы в том или ином виде статьи о Пушкине. Данный в них обзор русской литературы от Ломоносова до Пушкина, безусловно, составляет осуществление части программы труда.

Что лежит в основе изложенной здесь теории родов и жанров? Прежде всего — «Эстетика» Гегеля, и не столько текст самой «Эстетики», сколько те ее идеи и определения, которые в то время «носились в воздухе». Имеются указания и на определенные источники, из которых Белинский черпал эти идеи. Это — статьи немецкого гегельянца Ретшера, переводившиеся русскими гегельянцами, например Боткиным, и «Тетрадки» Каткова. Но Белинский понимал, что «одно сознание законов искусства без знания произведений его — суета сует», как он пишет Боткину в том письме, где сообщает о своем намерении «писать историю русской литературы с критикой» (12 августа 1840 г., Письма, т. II, стр. 145). Он читает усердно Шекспира, Вальтер-Скотта, Софокла. Принужденный вследствие недостаточного знания иностранных языков брать материал из вторых рук, Белинский пользуется также «Теорией поэзии в историческом развитии у древних и новых народов» Шевырева, о которой отзывается так: «Книга глупая там, где высказывается личность автора, но драгоценная по фактам». Основным же источником были, конечно, не статьи Ретшера, не «тетрадки» Каткова или упомянутая книга Шевырева, а прежде всего критическая практика Белинского, его способность создавать из намеков, из данного общего положения целую теорию, его дар творчески развивать ее.

Все это блестяще проявилось в статье «Разделение поэзии на роды и виды». Автор отправляется не от конкретных художественных произведений, а от общих определений, которые развивает через с р а в н е н и е определенных родов поэзии, привлекая художественные произведения в качестве иллюстративного материала.

Таков метод Белинского 1841 года, еще последователя Гегеля.

Белинский верен гегелевской эстетике в своей оценке античности. «Образцом, формою и высшим авторитетом должно быть для нас искусство греческое, ибо ни у одного народа в мире искусство не развилось так самобытно и нормально, как у греков... Посему акты исторического развития греческого искусства должны иметь для нас всю силу разумного авторитета».

Здесь Белинский следует традиции, установленной еще Лессингом в его борьбе против придворно-аристократического искусства: искусству, выдающему себя за классическое, противопоставляется подлинное, свободное от условностей

и предрассудков творчество древних греков. Лишь это творчество является образцом, ибо, как замечает Белинский, «греки эпохою своего младенчества выразили младенчество всего человечества, как полные и достойные его представители». «В поэмах Гомера человечество вспоминает с умилением о светлой эпохе своего собственного (а не греческого только) младенчества».—Нельзя не вспомнить здесь известной мысли Маркса, в которой подчеркнуто общечеловеческое значение греческого искусства.

Греки создали величайшие образцы эпоса, ибо «эпопея может явиться только во времена младенчества народа... когда его понятия о мире суть еще р е л и г и о з н ы е представления».

На ряде примеров Белинский показывает невозможность подлинного эпического творчества в те периоды, когда понятия о мире теряют свой религиозный характер.

Он подходит к пониманию связи между эпосом и общественным развитием, которая, конечно, с недоступной ему конкретностью была сформулирована и объяснена Марксом в замечательных строках введения «К критике политической экономии»:

«Относительно некоторых форм искусства, например *эпоса* (курсив наш *А. Л.*), даже признано, что они в своей классической форме, составляющей эпоху в мировой истории, *никогда не могут быть созданы* (курсив наш), как только началось художественное производство как таковое; что, таким образом, в области самого искусства известные формы, имеющие крупное значение, возможны только на сравнительно низкой ступени художественного развития»; «...такое общественное развитие, которое исключает всякое мифологическое отношение к природе ..., которое требует от художника независимой от мифологии фантазии, не [могло бы] ни в коем случае [быть основой для греческого искусства].

С другой стороны, возможен ли Ахиллес в эпоху пороха и свинца? или вообще Илиада наряду с печатным станком и типографской машиной? И разве не исчезают неизбежно сказания, песни и музы, а тем самым и необходимые предпосылки эпической поэзии с появлением печатного станка?» (Введение к «К критике политической экономии», ИМЭЛ, Соч., т. XII, часть 1-я, стр. 200—203, Партиздат 1933).

Из сопоставления этих цитат мы видим, как Белинский нащупывал путь к подлинно научным воззрениям на проблемы поэтических родов и видов.

Это можно проследить и в дальнейшем, в оригинальной характеристике г е р о я э п о с а.

Если в драме героем является человек, то в эпосе над человеком властвует событие; подлинный «хозяин положения» в поэме Гомера — не Ахилл, а воля судьбы. В г р е ч е с к о й ж е с у д ь б е Белинский видит исторически обусловленное мифологическое выражение того, что для нас составляет законы действительности, причинность, «словом, объективное действие», не зависящее от индивидуальной воли. Вот почему, как тонко показывает критик, герои эпических произведений, сосредоточивая на себе все их действие, отличаются бесцветным характером. На примерах таких романов Вальтер-Скотта, как «Айвенго» и «Маннеринг или Астролог», Белинский развивает эту свою мысль и приходит к заключению, что в произведении чисто эпического характера «главное лицо служит только внешним центром развивающегося события» и «может отличаться только общечеловеческими чертами, заслуживающими нашего человеческого участия, ибо герой эпопеи есть сама жизнь», а не отдельная человеческая личность.

Тот же историзм, приводящий к значительным выводам относительно так называемой специфики поэтического творчества, сказался и в характеристике лирических жанров. Эти жанры различаются по отношению поэта к своему предмету. В результате классификация лирических жанров представляет как бы восходящую скалу, в которой та или иная степень субъективности определяет и качественные отличия того или иного вида лирики. По отношение личности поэта к предмету своего творчества сводится к отношению личности к внешнему миру, которое мыслится Белинским исторически. В его классификации лирические жанры представляют как бы ступени, по которым

в процессе прогрессивного исторического развития восходит творческая личность по пути к все большей и большей независимости от внешнего мира. Если субъект теряет в созерцании свою индивидуальность, то возникают гимн, дифирамб, псалмы и т. п. «На ступени непосредственного сознания», когда личность еще не отделяет и не противопоставляет себя окружающему, не анализирует его, лиризм выражается лишь во «вдохновенном ощущении» поэта и еще чрезвычайно близок эпосу. «Гимны Каллимаха и Гезиода, дифирамбы Пиндара... допускают в себе повествования и вообще являются в виде лирических поэм довольно большого объема». В *оде*, этом среднем виде между гимном и дифирамбом, поэт хотя и весь отдается своему предмету, но «не столько развивает самый предмет, сколько свое полное этим предметом вдохновение». Но и ода мало свойственна XIX веку. Его потребности удовлетворяет более субъективная и, следовательно, более лирическая *песня* (к ней относятся и сонеты, стансы, элегии и т. п.), выражающая уже чисто субъективные ощущения. Но выражая их, она и преображает их, освобождает от индивидуальной исключительности, обобщает в переживании близкие и ценные не только поэту. Так завершается круг развития лирических жанров.

Диалектическому духу Гегеля верен Белинский и в своей замечательной трактовке взаимоотношений поэтических родов. Изучение Шекспира и практики романтической школы, культивировавшей шекспировские традиции в области драмы, не могло не привести к пониманию того, что нет резко определенных границ между родами поэзии. В живой диалектике творчества эти границы подвижны, а роды не изолированы.

Самое смещение этих границ поддается историческому обобщению. У греков «все роды поэзии, не исключая и самой лирики, отличаются характером более или менее эпическим... Трагедия греков... в этом отношении диаметрально противоположна драме новейшей, христианской, шекспировской». Это показано блестящим анализом греческой трагедии. Но и в пределах данного исторического периода границы смещаются соответственно характеру содержания. Так, драмы исторические, например «Борис Годунов» Пушкина, отличаются эпическим характером.

Строгая выдержанность художественного произведения в том или ином роде не только не обязательна, но может являться существенным его дефектом в зависимости от времени его создания. Так, важный недостаток большей части романов Вальтер-Скотта и Купера, столь ценимых Белинским в данный период, «это решительное преобладание эпического элемента и отсутствие внутреннего субъективного начала».

Мотивировка этой мысли особенно интересна, отражая в области теории литературы сдвиг в мировоззрении Белинского. Вот эта мотивировка, особенно замечательная тем утверждением идеи личности, которую так недавно Белинский решительно отрицал и изгонял из поэтического произведения:

«Вследствие такого недостатка оба эти великие творца являются в отношении к своим произведениям как бы какими-то холодными *безличностями, для которых все хорошо, как есть*... Конечно, это может почитаться *недостатком только в наше время*, но, тем не менее, оно все-таки есть недостаток: ибо *современность есть великое достоинство в художнике*».

Достаточно вспомнить о том презрении, с каким говорил Белинский в статьях «Менцель, критик Гёте», «Горе от ума» и др. периода своего примирения с действительностью о подчинении художника духу времени, его потребностям и запросам, чтобы понять, насколько уже в 1841 году изменились самые критерии художественной ценности у нашего автора. Этого не заметил Плеханов, утверждавший неизменность эстетических воззрений Белинского и тем самым отрицавший связь их со всем его философским и политическим развитием. Как изменялось с общими основами мировоззрения и отношение к коренившимся в них эстетическим категориям, показывает уже письмо к Боткину от 12 августа 1840 года, написанное во время подготовки комментируемой статьи; здесь находим следующие примечательные строки: «Твое трагическое — бессмыслица, злая насмешка над бедным человечеством. Трагическое заключается в коллизии страсти с долгом для осуществления нравственного закона. Для

этого избирается герой, благороднейший сосуд духа, как самый жирный баран для заклания. Прекрасно, но дальше еще смешней. Герой, например, любит замужнюю женщину: естественное влечение сердца стремит его к ней, к обладанию ею, а долг велит от нее оторваться. Если он последует естественному влечению сердца, его блаженство будет неполно, ибо будет отравлено бедствием мужа, раскаянием любовницы, укорами совести и, наконец, возможностью трагической катастрофы; оторвется от нее — его удел страдание, болезненное чувство по вечном покое, т.е. по вечном ничтожестве в лоне материи... Я не герой, но люблю героев, и в иные минуты мне кажется, что я пожертвовал бы тысячью жизней в ознаменование моей бесконечной любви и бесконечного умиления к благородной жертве долга, всегда предпочту ее безмолвное страдание беззаконному, хотя и божественному блаженству; но закон-то, осуждающий на страдание повинующегося ему, так же, как и неповинующегося, закон-то этот, о Боткин! я и ненавижу и презираю. Общее—это палач человеческой индивидуальности. Оно опутало ее страшными узами...» (Письма, II, стр. 143—144).

В этих строках изложение взгляда на трагическую коллизию совпадает с ее формулировкой в разбираемой статье. Но, принимая гегелевскую концепцию трагического, Белинский не может удовлетвориться ею; ему тесно в пределах дворянско-буржуазной эстетики. Мятежный дух «неистового Виссариона» рвется за эти пределы, но не может еще найти выхода из них, распознать классовое содержание всех этих ограничений человеческой личности, всей выражаемой здесь в формах искусства охранительной морали. Десятилетием-двумя позднее это будет блестяще сделано продолжателями Белинского — революционно-демократическими критиками 60-х годов, которые, разрушая старую эстетику, не оставят нетронутой и одну из излюбленных ее категорий — категорию «трагической вины».

Но если Белинский не мог пойти так далеко в своей переоценке, то по другим вопросам он преодолевает свои идеалистические ошибки, относящиеся к периоду примирения с действительностью. Изгонявшаяся раньше из области искусства сатира восстанавливается в своих правах, как и все те жанры, где «взгляд поэта на предметы преобладает над ощущением». Рассматривая предметы сквозь призму своего взволнованного чувства, а не спокойно созерцая их, поэт может выразить свои воззрения в живых поэтических образах. Раньше это казалось невозможным нашему критику, и тем самым художественность отрицалась за сатирой. Теперь Белинский признает, что «порою энергия раздраженного чувства, гром и молния благородного негодования» создают такие высокие художественные произведения, как «Дума» Лермонтова. Но, по мнению Белинского, в сатире как лирическом жанре нет места дидактизму. Значит ли это, что дидактизм вообще чужд искусству? Нет, Белинский теперь принимает и дидактику «не как род, а как характер поэзии». В дидактических произведениях может быть много общего с «художественной поэзией». Хотя сознание их основной идеи может предшествовать акту творчества, хотя в них форма — только средство для выражения мысли, они все же бывают продуктом и подлинного вдохновения, а не холодного рассудка: они «берут у поэзии все ее краски, говорят душе образами, а не отвлеченными идеями». В пример приводятся произведения Жан-Поля Рихтера.

В этих строках о дидактической поэзии в сущности обосновывается право на существование поэзии тенденциозной. И здесь Белинский — предшественник революционного просветительства 60-х годов.

«Разделение поэзии на роды и виды» напечатано впервые в «Отечественных записках» А. Краевского 1841 г., т. XV, № 3, отд. II, Науки и художества, стр. 13—64, за подписью *В. Белинский* (ценз. разр. 28 февраля 1841 г.). Венгеровым воспроизведено с рядом искажающих неточностей (в частности в одном месте выпала целая фраза).

Даем журнальный текст, восстанавливая (по письму Белинского к Боткину от 1 марта 1841 года) искаженный цензурою текст в абзаце о Ричарде II (стр. 49) и вводя выкинутый цензурой же предыдущий абзац о «преступлении Макбета». Другое зачеркнутое в статье место относилось к «Горю от

ума» (стр. 53), в связи с которым Белинский хотел сказать, по его же словам, «что расейская действительность гнусна, и что комедия Грибоедова была оплеухою по ее роже» (Белинский. Письма, т. II, СПБ. 1914, стр. 216).

[1] Выводы Белинского сделаны не на основании шекспировского текста. В оригинале: They bore him barefaced on the bier; Hey, nonny, hey nonny. В переводе: С непокрытым лицом был в гробу он несен. Горе, горе мне, горькое горе.

[2] Мнение о «непереводимости» произведений фольклора из-за отсутствия в них «общечеловеческого» содержания и об их нехудожественности, конечно, совершенно произвольно. Популярность ряда произведений так называемого «народного» творчества, выходящая за пределы данного национального языка, блестяще опровергает это утверждение.

[3] Эти оценки характерны для Белинского той поры, отвергавшего с одной стороны писателей рассудочного XVIII века (Ричардсон, Фильдинг, Лесаж); с другой — отрицавшего современный ему французский романтизм (Гюго). Что касается Диккенса, то в 1841 году он был известен Белинскому лишь по плохим переводам не с оригинала, а с французского. Преувеличенная оценка Вальтер-Скотта и в особенности Купера характерна для той эпохи. Здесь Белинский с увлечением следует за общим мнением.

[4] Правильно: «На холмах Грузии лежит ночная мгла». У Белинского часты подобные ошибки, так как писал он всегда спешно, полагался на свою память и не проверял цитат.

[5] Это мнение ошибочно. В России оно было блестяще опровергнуто таким фактом, как переводы Курочкина.

[6] «Трагедия есть более искусственное произведение, нежели другой род поэзии». Объяснение этому месту дал Белинский в статье «Общее значение слова «литература»: «здесь слово «искусственный» должно понимать в смысле «художественного», «артистического», противоположного пошлой, повседневной действительности, презренной житейской прозе, а не в смысле противоположного естественности, поддельного и ложного, как понимаем мы теперь слово «искусственный» (см. стр. 82 настоящего издания).

[7] Романтики различали поэзию античную и христианскую.

[8] Отвергая французскую классическую, или, как он ее называл, «псевдоклассическую» трагедию, Белинский исходит из предвзятых эстетических суждений. Но это упорное отрицание французского классицизма имеет еще одну существенную сторону: для разночинца Белинского он являлся придворно-дворянским искусством, прообразом русского классицизма XVIII века.

[9] Характеристика трагедии и комедии совпадает с ее трактовкой в статье о «Горе от ума» (том I наст. изд., стр. 359; см. также стр. 592 (комментарий), где необходимость разделения драматической поэзии на трагедию и комедию вытекает из двух сторон поэзии вообще — «поэзии положения» или действительности, и «поэзии отрицания» или призрачности *).

[10] Об оценке «Горя от ума» см. наш комментарий к статье об этом произведении в первом томе наст изд. В известном письме к Боткину, написанном в конце 1840 года, Белинский считает ошибочным то, что раньше осудил комедию Грибоедова «с художественной точки зрения». Это высказывание никак не может быть понято как отказ критика от его художественной оценки «Горя от ума». Здесь Белинский лишь отказывается от исключительно эстетического критерия ценности произведения. Произведение, не вполне отвечающее эстетическим требованиям, может стоить произведения, им удовлетворяющего. Таково «Горе от ума». К подобному единственно возможному истолкованию письма к Боткину приводит оценка, данная в статье «Разделение поэзии на роды и виды», где пьеса Грибоедова признана образцом не художественной, а дидактической комедии, которая благодаря великому таланту автора «стоит всякой художественной комедии».

А. Л.

---

* В комментарии к первому тому эти строки напечатаны с искажающими смысл опечатками («отделение» вместо «разделение» и т. п.).

ИДЕЯ ИСКУССТВА

Эта незаконченная Белинским статья написана одновременно со статьей «Разделение поэзии на роды и виды» в 1841 году и должна была войти в раздел «Эстетика» задуманной Белинским «Критической истории русской литературы».

Статья начинается со ставшего классическим определения искусства: «Искусство есть непосредственное созерцание истины или мышление в образах». В следующих строках Белинский подчеркивает все значение этой формулы: «В развитии этого определения заключается вся теория искусства».

Как эта формула, так и вся статья «Идея искусства» может послужить доказательством того, что отказ от примирения с действительностью, вызвавший столь глубокое изменение в эстетических и литературно-теоретических воззрениях Белинского, отнюдь не означал еще разрыва его с идеализмом и гегельянством в особенности. Признав «идею отрицания», отвергнув реакционные выводы из философии Гегеля, Белинский стал лучше понимать ее диалектическую, революционную сторону, но выйти за пределы ее идеализма еще долго не смог.

В незаконченной статье «Идея искусства» философским базисом является гегелевская система, изложению которой посвящены дальнейшие страницы. Изложение это является одним из лучших на русском языке по проникновению в популяризируемое учение и по образности передачи отвлеченнейших философских идей. Самое изложение Белинского можно охарактеризовать словами Тургенева, сказанными по другому поводу: здесь из Гегеля извлечен «самый корень дела» и от него проведены «во все стороны светлые, правильные нити мысли». Белинский раскрывал русскому читателю 40-х годов общую связь его разрозненных понятий: ...«стройный порядок водворяется во всем... все разбросанное вдруг соединялось, складывалось, вырастало... точно здание, все светлело, дух веял всюду... Ничего не оставалось бессмысленным, случайным; во всем высказывалась разумная необходимость и красота, все получало значение ясное и, в то же время, таинственное; каждое отдельное явление жизни звучало аккордом...» («Рудин»)

С подлинным одушевлением Белинский разъясняет своему читателю термин «непосредственность», столь важный для понимания данного в начале статьи определения искусства. Много труда затрачивает он, чтобы доказать, что непосредственность отнюдь не совпадает с бессознательностью: «Непосредственность явления есть основной закон, непреложное условие в искусстве, дающее ему высокое значение; но *бессознательность не только не составляет необходимой принадлежности искусства, но враждебно ему и унизительно для него*» (курсив наш—*А. Л.*). В этой превосходной формулировке отношения сознания к искусству также отразился идеологический сдвиг Белинского: мы знаем, что не так давно художественное творчество было для Белинского своего рода гипнотическим состоянием. Теперь поэт уже не является сомнамбулой. Непосредственность означает у Белинского отсутствие расчета, безыскусственность, как бы самодвижение творческого процесса. Творчество сводится к осознанию непосредственных впечатлений и выражению их во вдохновенном порыве.

Представляя собою шаг вперед включением сознания в процесс творчества, эта теория также еще достаточно метафизична: творческий процесс изолируется от других видов интеллектуальной деятельности, — признается незаинтересованность эстетического суждения.

Статья «Идея искусства» не закончена. Она обрывается как раз на том месте, где речь идет об «идеях». Определение идеи искусства находим в другой статье, которая также должна была составить один из разделов предполагавшегося труда.

Во второй статье о русской народной поэзии читаем: «Предмет искусства есть общее... Но в искусстве, как и в природе и в истории, общее, чтобы не оставаться отвлеченною идеей, должно обособляться в отдельные органические явления. Посему всякое художественное произведение есть нечто отдельное, особное, но проникнутое общим содержанием и идеею. В художественном произведении идея с формою должна быть органически слита, как душа с телом, так что уничтожить форму значит уничтожить идею, и наоборот. Сущность

искусства — уравновешение общего с особным, идеи с формою. В искусстве форма... не должна быть внешним средством для выражения идеи, но самою идеей в чувственном проявлении» (Древние российские стихотворения, статья вторая, Соч. под ред. С. Венгерова, т. VI, стр. 336).

Если в дальнейшем следуют устаревшие в своей рассудочной отвлеченности соображения о ложной идее, которая не может выразиться в прекрасной форме, — рассуждения, оказавшие такое влияние на Г. В. Плеханова, но оставшиеся и у него столь же абстрактными, то определение искусства как общего в чувственной форме единичного остается и поныне одним из опорных пунктов нашей литературоведческой мысли.

Статья при жизни Белинского не печаталась. Впервые появилась в издании сочинений Белинского К. Солдатенкова и Н. Щепкина, ч. XII, 1862 г., где была напечатана по черновой рукописи, находящейся в настоящее время в библиотеке имени Ленина в Москве, № 3322. В венгеровском издании воспроизведена с этой же рукописи, с длинным рядом неточностей, пропуском отдельных слов и т. п. Даем рукописный текст, устраняя явные описки Белинского и заключая в угловые скобки слова, случайно пропущенные Белинским и дополненные нами по смыслу; слова, чтение которых сомнительно, отмечаем знаком вопроса.

[11] Определение искусства, которым начинается эта статья, есть обобщение определения поэзии как «мышления в образах», данного Белинским в статье о Фонвизине и Загоскине (в 1838 г.).

[12] Термин «момент» в смысле определенного этапа развития впервые введен в русскую литературу Белинским, заимствовавшим его у Гегеля.

[13] «Новая Голландия и теперь еще представляет собой зрелище недостигшего своего развития материка» — фраза, заимствованная из «Философии природы» Гегеля.

[14] В «Илиаде» Гомера Парис — троянский царевич, похитивший прекрасную Елену — жену спартанского царя Менелая, и тем подавший повод к троянской войне. Миф о прекрасной Елене вдохновлял поэтов в течение веков.

А. Л.

ОБЩЕЕ ЗНАЧЕНИЕ СЛОВА «ЛИТЕРАТУРА»

В статье (особенно в варианте к ней, см. ниже) весьма тонко различаются значения терминов «литература» и «словесность». От совпадения смысла этих слов (понятие «словесность» включает все выраженное в слове: и художественное произведение, и научный трактат и т. п., под «литературой» можно разуметь любую отрасль словесности, обнимающую собой известную сторону искусства и науки — «литература предмета») автор переходит к наиболее интересующему его значению понятия «литература» в узком и вместе с тем наиболее популярном смысле этого слова. Белинский посвящает свою статью не литературе вообще, а «изящной», художественной литературе.

Соответственно этому сужению понятия суживаются и термины «словесность», «письменность». Теперь это уже не все сказанное и записанное, а пути к литературе в указанном смысле. Все они вместе составляют три ступени «п о э з и и», которая, таким образом, является понятием более широким, чем каждое из них в отдельности, и более узким, чем словесность или письменность в их первом, наиболее общем значении. Слова «поэтический» и «художественный», как мог уже заметить читатель, у Белинского не совпадают. Под «поэзией» он разумеет образно-эмоциональное выражение своих переживаний в слове, под «художественностью» — это же эмоционально-образное выражение, но возведенное на степень и с к у с с т в а. Таким образом, одним из отличительных признаков литературы в указанном смысле является наличие х у д о ж е с т в е н н о й ф о р м ы.

Белинский тщательно отличает «ф о р м у» от «в ы р а ж е н и я»: «первая относится к расположению, к композиции... под вторым должно разуметь только склад речи, слог, короче — форму слова. И потому у младенчествующих народов выражения всегда поэтические, хотя содержание часто бывает нелепое, а форма чудовищная».

Но этот существеннейший признак литературы — наличность формы в указанном смысле — не входит в данное критиком общее определение и никак не увязан с ним. Это составляет, несомненно, недостаток статьи. Определение гласит: «Литература есть выражение умственного существования (сознания) народа в его словесных произведениях». Вне связи с другими отмеченными Белинским признаками литературы, оно было усвоено надолго представителями культурно-исторической школы в России, смешивавшими историю литературы с историей общественной мысли, превращавшими ее в иллюстрацию к культурно-историческому развитию народа. Но сам Белинский прекрасно понимал значение других признаков литературы, отличающих ее от словесности.

Одним из таких признаков является органическая связь литературных явлений, причинная зависимость, их объединяющая. Наличие этого единства теперь для Белинского несомненно и позволяет ему признать существование русской литературы. Белинский пересматривает с этой точки зрения свои прежние, выраженные еще в «Литературных мечтаниях» отрицательные выводы, но в то же время указывает на значение поставленного им в свое время вопроса о ее существовании. Отрицая существование русской литературы, критик боролся против пагубных для ее развития иллюзий о всемирно-историческом значении ее, которое она должна была еще заслужить длительной работой.

Существование ее ныне бесспорно, но она принадлежит пока к литературам, важным не для человечества, а для своего народа.

Давая такую оценку русской литературе, Белинский решительно признает односторонность того прежнего абсолютно-эстетического критерия, с которым он подходил к русской литературе. Исключительно эстетическая точка зрения и привела критика к отрицанию ее существования. Историческая же точка зрения не только способствует теперь правильной оценке общественного значения данного литературного явления, но и значения эстетического. «С этой последней точки зрения не только Державин — и Ломоносов получает великое значение в русской литературе, не только как писатель вообще, но и как поэт». Критикуя свои ошибки, Белинский не совсем к себе справедлив. Дело не в том, что он придавал исключительное значение эстетическому критерию: он не видел в русской литературе предмета для исторической оценки, отрицая внутреннюю органическую последовательность ее явлений. Именно поэтому самый исторический подход к ней был для него невозможен, хотя историческая точка зрения им и не отрицалась. Лишь с обзора русской литературы за 1841 год, где в русской литературе усмотрено органическое единство и поступательное движение, стало возможным применение к ней исторической точки зрения.

Мы бы не учли одной, может быть важнейшей особенности разбираемой статьи, если бы не указали на то социальное содержание, которое вкладывал Белинский в понятие литературы. Это — «публичность», как один из ее существенных признаков. Являясь органом самосознания народа, литература выполняет эту свою важнейшую с точки зрения Белинского функцию, когда составляет достояние не узких кругов, а всего общества или более или менее широких его слоев. Между тем у новейших народов, несмотря на их обладание таким мощным средством гласности, как книгопечатание, «публичность» ограничена. Это потому, что у них нет подлинной демократии.

Статья написана, повидимому, позднее предыдущих статей из «Курса», или, иначе, «Критической истории русской литературы». По мнению профессора С. А. Венгерова, она «относится не к началу, а к середине или даже второй половине 40-х годов». Другие исследователи относят ее к 1843 году.

Во всяком случае, она была написана не раньше этого года. Белинский решительно становится здесь на историческую точку зрения, и с этой точки зрения решает в положительном смысле вопрос о существовании русской лите-

ратуры. В 1841 году, когда были написаны предыдущие отрывки «Курса», он был еще склонен ставить и решать эти вопросы абстрактно.

Сохранилась первая редакция начала этой статьи, во многом отличающаяся от второй. Первая редакция менее сжата и, прежде чем перейти к разграничению понятий «словесности» и «литературы», уделяет много внимания этимологии слова «словесность». Этимологии слова придается большое значение при определении его содержания.

Все эти рассуждения направлены против славянофилов и их борьбы с «западным влиянием», в частности, с употреблением иностранных слов. Белинский доказывает, что иностранное слово становится необходимостью родного языка и имеет те же права, как и его русский синоним.

Статья при жизни Белинского не печаталась. Впервые опубликована в ч. XII сочинений Белинского, изд. К. Солдатенкова и Н. Щепкина, 1862 г., стр. 393—443. Воспроизводим текст этого издания.

[15] Мнение, опровергнутое наукой, открывшей ряд произведений древней славянской письменности отнюдь не религиозного содержания.

[16] Белинский продолжает еще оставаться сторонником чистого умозрения в области философии. Понятно поэтому его отрицательное отношение к английской философии, которая в лице своих крупнейших представителей (Локка, Гоббса и др.) признавала чувственное восприятие источником познания.

[17] Это меткое суждение о Байроне, учитывающее его классовую природу, могло быть высказано лишь в середине 40-х годов, когда Белинский стал систематически подходить к литературе с социально-исторической точки зрения.

[18] Представление Белинского о юморе, как могущественнейшем оружии отрицания, разрушающего старое и подготовляющего новое, есть видоизменение его прежней идеи «гумора», сложившейся под влиянием романтической эстетики в период шеллингианства Белинского. Тогда юмор в представлении критика являлся изображением ограниченной, «конечной» действительности с точки зрения художника, стремящегося игнорировать ее как нечто несущественное и нереальное в сравнении с его духовным миром. Здесь же юмор является одной из сил, направленных к переделке действительности.

[19] Цитата из «Опыта исторического словаря российских писателей» Новикова.

[20] «Надпись к портрету Хераскова» И. Дмитриева.

[21] Стихи Воейкова.

[22] Белинский имеет в виду свои «Литературные мечтания», где и был поставлен вопрос: есть ли русская литература? существует ли русская литература? который теперь решается им совершенно иначе.

А. Л.

РИМСКИЕ ЭЛЕГИИ ГЕТЕ.

«Римские элегии» написаны Гете в 1786 году, в период примирения поэта с немецкой действительностью, отказа от мятежных юношеских стремлений. По существу это примирение было о т в л е ч е н и е м от нее. Отказавшись от всяких попыток к переустройству существующего порядка, признав его недоступным посягательству со стороны недовольной, бунтующей личности, поэт уходит в созерцание «чистой красоты», наиболее полно воплощенной в античности.

В период примирения с действительностью Гете был, конечно, ближе нашему критику как автор «Римских элегий», чем как автор «Вертера». В то время когда Белинский писал свою статью о «Римских элегиях» (1841), он уже изживал свои «примирительные» настроения, но еще далеко не изжил их. И может быть, Гете своим радостным приятием мира таким, каков он есть, ради той красоты, которая в нем еще сохранилась, несколько тормозил своим примером изживание столь несвойственных характеру Белинского настроений.

Но Гете «Римских элегий» не был одинок. Он выразил ярче и лучше других целое направление поэтической мысли, мирившееся с действительностью путем отвлечения от нее. Такому отвлечению особенно способствовали далекие от настоящего мотивы и образы античной поэзии. И предметом статьи Белинского является именно целое направление, целый род поэзии, осуществляющий близкое ему в то время понятие об искусстве чистом, созерцательном, а не рассуждающем, «рефлектированном», стремящемся к вне его лежащим целям. Этот род носит название «антологической поэзии».

Антология — это название сборников избранных произведений древнегреческой поэзии.

Стихи, написанные в стиле этих избранных произведений античной лирики, и относят к так называемой «антологической поэзии», излюбленной дворянскими поэтами начала XIX века.

В данной статье Белинского мы находим целую теорию антологической поэзии, сохранившую свое значение и до сих пор. Белинский установил основные формальные ее признаки главным образом на материале русской антологической поэзии. Эти признаки: краткость, простота и единство мысли, спокойствие и наивность тона, пластичность и грация. Надо прибавить и тонко подмеченный критиком так называемый «pointe» — «остроумный и в то же время простодушный оборот мысли».

Оперируя в этой статье главным образом формальными признаками, Белинский имеет возможность чрезвычайно расширить область антологической поэзии. На примере Пушкина критик показывает, что к антологическим стихотворениям могут быть отнесены не только такие, «содержание которых принадлежит скорее к новейшему миру, нежели древнему, но даже и подражание арабской пьесе». И это потому, что сущность антологического стихотворения «состоит не столько в содержании, с к о л ь к о в ф о р м е и м а н е р е». Именно поэтому антологическая поэзия, поскольку она заслуживает этого имени, не есть подражание древним образцам, а самостоятельное творчество в их духе, имеющее свой особый предмет: «только тон и форма их должны быть запечатлены греческим духом». Форме, эстетическому критерию в этой статье придается исключительное значение: «Один дурной стих, одно прозаическое выражение, одно неточное слово иногда уничтожает достоинство целой и притом прекрасной пьесы». Белинский доказывает это на примере Державина, демонстрируя курсивом дефекты его написанного в антологическом роде «Рождения красоты».

Достаточно сравнить анализ антологической поэзии, данный Белинским, с первым у нас определением антологической поэзии, принадлежащим Батюшкову, для которого антологическая поэзия была прежде всего «легкой поэзией», сводившейся к малым лирическим жанрам, чтобы увидеть, насколько созрела в гегелевской школе русская критическая мысль, как она научилась широко обобщать явления, усматривать за внешними различиями внутреннее единство.

Но Белинский не ограничивается только анализом формальных особенностей этой разновидности поэзии. Белинский дал ей глубокое философское обоснование, уясняющее отношение новой культуры к античной вообще. Белинский объясняет, почему греческое искусство вообще и антологическая поэзия в особенности продолжают доставлять наслаждение и сохраняют значение нормы и недосягаемого образца в столь чуждой ему исторической обстановке нового времени. И дает ответ на этот вопрос, во многом напоминающий ответ Маркса во введении «К критике политической экономии», хотя, конечно, Белинский не мог подняться до такого понимания социально-исторических условий греческого искусства, которое выразилось в знаменитом отрывке Маркса.

Вот что говорит Белинский:

«Последующий возраст выше предшествующего: однако, из этого не следует, чтобы предшествующий, будучи ступенью и средством, не был в то же время и сам себе целью, а следовательно, не заключал в себе разумности и поэзии. Детский возраст безумен, но не глуп. Мы смеемся, глядя на ребенка в гусарском мундире и верхом на палочке: но смеемся, в этом случае, только легкости, а не глупости его взгляда на жизнь, и смеясь, завидуем этой легкости, со вздохом вспоминая о летах своего детства... То же бывает и с человечеством. Герои

нашего времени не пасут своих стад, не режут своими руками баранов и не жгут их на огне, подобно Агамемнону и Ахиллу, а героини не ходят мыть платья своих мужей, отцов и братьев, подобно дщерям царственного старца Приама, но это не мешает нам, людям новейшего времени, понимать и любить поэзию пасторально-героической Греции, восхищаться неправильными боями, грубыми пиршествами, целомудренно-чувственною и наивно-нагою любовью и патриархально-семейственными отношениями этих людей-полубогов, этих героев-д е т е й, так божественно воспетых бессмертным, вечно юным старцем Гомером».

Повторяем: велика разница между конкретно-исторической трактовкой этого вопроса Марксом и отвлеченной трактовкой «возрастов человечества» у Белинского. Белинский не говорит о тех примитивных общественных отношениях, среди которых греческое искусство возникло; нет здесь и понимания того, что «греческое искусство предполагает греческую мифологию» и подчиняет и формирует природу в воображении и при помощи воображения и, следовательно, исчезает вместе с действительным господством над последней. Эта разница, однако, вполне понятна, как и сходство. Как уже указывалось в литературе, сравнение «художественного периода» древности с детством или юностью человеческого общества имеет свою длинную историю. У Белинского оно еще сохраняет свое метафизическое значение, которое имело в идеалистических системах.

«Человечество» у него персонифицируется и мистифицируется. Но и Белинский понимал, что «мужчина не может сделаться снова ребенком, не становясь смешным». И это понимание предрешало его отношение в дальнейшем к антологической поэзии в современной ему литературе. Мы находим в «Письмах» весьма любопытные данные об этом. В письме Боткину от 31 октября 1840 года читаем следующие строки по поводу «Римских элегий»: «Пусть мелькают образы за образами, как волны за волнами в потоке, и в осень дней пусть обступают усталую от наслаждений голову сладостногрустные воспоминания о лучшем времени, подобно оссиановским теням. Боткин, разругай меня за это — я, право, не рассержусь на тебя, и чем хуже разругаешь, тем благодарнее буду я тебе» («Письма», т. II, стр. 185). В последних словах — оценка тех эстетико-эпикурейских настроений, которые навеяли на Белинского «Римские элегии» — эти классические образцы антологической поэзии в новой литературе. А в письме от 30 декабря 1840 года (12 января 1841 г.) Белинский высказывается еще более определенно: он признает, что поэзия, в которой сознательно проводится известная идея, так называемая «рефлектированная поэзия», которой противопоставляли раньше антологическую, как поэзию «чистого искусства», — «великое дело». «Мы не греки: греческий мир существует для нас, как прошедший (хотя и величайший) момент развития человечества, но он не может дать нам полного удовлетворения. Младенчество — прекрасное время, время полноты, но кому 30 лет, наскучит быть с одними детьми, как бы ни любил их» («Письма», т. II, стр. 211).

В самой характеристике греческой поэзии как поэзии младенчества заключалось уже осуждение тех взрослых, которые пытаются стать детьми, т. е. сторонников чистого искусства, культивировавших антологическую поэзию с ее решительным преобладанием формы над содержанием.

Статья напечатана в «Отечественных записках» 1841 г., т. XVII, № 8, отд. V, стр. 23—48, без подписи (ценз. разр. около 30 июля 1841 г.).

[23] Популярная идея идеалистической философии истории об избранных народах, выполняющих миссию общечеловеческого значения (мессианизм). Эти взгляды Шеллинга и Гегеля были подхвачены славянофилами, которые создали

свою националистическую теорию об избранности русского народа, призванного спасти человечество от ужасов классовой борьбы, якобы отсутствующей в России. Белинский одно время принимал теорию национального избранничества, но никогда не делал из нее славянофильских выводов.

[24] «Теория поэзии Шевырева».

[25] В 1786 году, когда писались «Римские элегии», Гете уже не был юношей: ему было 37 лет.

[26] См. примеч. 329 к тому I наст. изд.

[27] Анакреоновский «Мокрый Амур» ошибочно приписан Белинским Ломоносову (Анакреон — древнегреческий лирик (VI—V в. до н. э.), певец любви и вина.)

[28] Дилетантам — здесь — любителям, поклонникам.

[29] Это стихотворение «неизвестного, но даровитого поэта», напечатанное первоначально в «Одесском альманахе» за 1840 год, принадлежит А. Майкову.

А. Л.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В 1841 ГОДУ

По своим руководящим мыслям обзор этот тесно примыкает к обзору за предыдущий год (см. т. I настоящего издания). Сдвиги в общем мировоззрении Белинского еще не отражаются на решении им того вопроса, которым он начал свою литературную деятельность, — вопроса о существовании русской литературы. Но в самой постановке вопроса намечается уже новый, более близкий к истине ответ. Историческая постановка вопроса не мирится с неисторическим ответом. Это чувствует уже сам автор: «Вы говорите, — отвечает он своему собеседнику (обзор написан в диалогической форме), — что я нашел в нашей литературе даже внутреннюю историческую последовательность, правда, но все это еще не составляет литературы в полном смысле слова». Однако самая мотивировка этого отрицания характерна для критика-демократа, подходящего со своими особыми требованиями к литературе. И может, именно потому, что дворянская литература не удовлетворяла этим плебейским требованиям, Белинский отрицал ее существование под теми или иными предлогами, не отдавая себе еще отчета в ее социальном смысле. «Литература есть народное сознание», — постоянно твердил Белинский: она выражает «внутренние, духовные интересы общества». «Несколько человек еще не составляют общества». Русские читатели в николаевской России — это действительно «несколько человек». «Исторический ход свой наша литература совершила в самой же себе; ее настоящею публикой был сам пишущий класс». Здесь мы встречаемся с одним из существеннейших для Белинского признаков литературы — с ее «публичностью», столь недостаточной еще в русской литературе. Но Белинский уже чувствует, что сама эта «публичность» исторически развивается и что на путь к ней русская литература стала уже давно. Говоря о Карамзине, критик не может не отметить, что Карамзин уже «опустился» в мир любви и горестей какой-нибудь «Бедной Лизы», которая не имела чести быть даже простою дворянкою». Демократизируясь внутренне, литература не может не становиться более «публичною». И лишь тогда, когда из достояния касты она станет достоянием широких общественных кругов, расширится и обогатится ее содержание. Лишь когда массы примут участие в ее судьбе, она из местной станет общечеловеческой по своему смыслу и значению. Только тогда литература выразит, по мнению Белинского, «общечеловеческую скорбь или радость, душу века, интерес времени». «Душа века и интерес времени» у Белинского не мирились уже с кастовой замкнутостью литературы.

Кроме такого критерия как «публичность» литературы, в этой статье выдвигается еще критерий культурно-исторический. Духом историзма, несмотря на некоторые отклонения от него, она настолько уже проникнута, что одним из условий признания литературы является ее исторический возраст, вернее, — исторический возраст ее страны. За литературой должна быть история на-

столько богатая, настолько полная общечеловеческого значения, чтобы она могла явиться основой для содержания литературы. Только определяемым этой историей содержанием измеряется ее ценность. Россия не имеет содержательной истории, — рассуждает здесь Белинский, повторяя мысль Чаадаева, — следовательно, она не имеет еще литературы общечеловеческого значения, без которого критик здесь еще не мыслит литературы вообще. Скоро, в статье «Общее значение слова «литература», Белинский признает значение национальное, «для своего народа», достаточным условием существования литературы, но здесь он еще не стоит на такой точке зрения.

Этот взгляд Белинского можно проследить в его суждениях о крупнейших русских поэтах. Так, Белинский резко отличает содержание от формы у такого поэта, как Пушкин: «по форме он соперник всякому поэту в мире, но по содержанию, разумеется, не сравнится ни с одним из мировых поэтов, выразивших собою момент всемирно-исторического развития человечества. И это нисколько не идет к умалению великого Пушкина... поэту принадлежит форма, а содержание — истории и действительности его народа.. Какому-нибудь Байрону довольно было истории своего отечества, чтоб иметь готовое содержание для своей поэзии... Слова: папа, католицизм, феодализм, вассал, реформация, религиозная война, всемирная торговля и пр. не могли в слухе Пушкина раздаваться так же, как в слухе Байрона. Что для одного было предметом любознательности, то для другого было личным интересом, возбуждавшим все его страсти и чувства». Вот почему Пушкин не может состязаться в объеме и глубине содержания поэзии с объемом и глубиною содержания великих представителей европейской поэзии: «общественные интересы современной Европы развились из почвы тысячелетнего всемирно-исторического развития и могут возбуждаться лишь соответствующим им поэтическим содержанием».

Если этот пафос историзма, эти всемирно-исторические масштабы приводили к явно неисторическим выводам — к отрицанию существования литературы, обладавшей такой органической, то есть глубоко связанной и с предыдущим и с последующим, творческой силой, как Пушкин, то историзм вполне оправдывал себя у Белинского другими выводами. Прежний безотносительный эстетический критерий оценки явлений литературы решительно заменяется историческим: «Действительно только то, что родится из важных причин и производит важные следствия». Не дарование поэта является мерилом его оценки, а историческая значимость, которая часто определяет размеры и самого дарования. Дарования, которые так «сильны, что не могли не быть замечены в свое время, и так слабы, что забылись еще прежде, чем они кончили свое поприще... такие дарования — случайности, а не действительные явления».

Этот исторический критерий заставил Белинского пересмотреть некоторые прежние его оценки (например, русского сентиментализма и романтизма).

Такова основная часть статьи, посвященная не обзору русской литературы истекшего года, как можно судить по заглавию, а обзору ее от Кантемира до Пушкина включительно. Что касается характеристики произведений 1841 г., то им уделяется уже больше внимания, чем в предыдущем обзоре, и итог подводится довольно положительный. «Хорошая сторона» современной русской литературы усматривается в ее реализме, который служит для Белинского залогом славного будущего.

Остается сказать несколько слов о необычной, диалогической форме этого обзора. Диалога у Белинского не получилось. Это — тот же страстный монолог, которым являются другие статьи Белинского. И так относились к форме этой статьи и современники: «В этой статье, — сказал Герцен Достоевскому (см. его «Дневник писателя» за 1873 год),—господин А., т. е., разумеется, сам Белинский — выставлен очень умным, а господин Б., его оппонент, пошлым». Форма диалога была бы оправдана, если бы «очень умный» А. нашел достойного собеседника.

Статья напечатана в «Отечественных записках» 1842 г., т. XX, № 1, отд. V, стр. 1—52, без подписи (ценз. разр. 31 декабря 1841 г.).

В приводимые Белинским слова Пушкина о Ломоносове в журнальный текст, и отсюда во все последующие издания, вкралась существенная опечатка («...ни чувства, ни *соображения*» — надо «... ни чувства, ни *воображения*»), которую устраняем

[30] «Мнение Пушкина» — из статьи «Путешествие из Москвы в Петербург» (прежними редакторами называлась «Мысли на дороге»), главка «Ломоносов».

[31] От этой еще неисторической оценки Сумарокова Белинский отказывается в других статьях (см. «Речь о критике», «Общее значение слова литература» и др.).

[32] Намек на Полевого.

[33] «Бетина и Рахиль» — выдающиеся представительницы романтического движения. Первая — Бетина (Елизавета фон-Арним (1785—1859)), сестра известного романтического поэта Брентано, прославившаяся своей книгой «Goethes Briefwechsel mit einem Kinde» («Переписка Гёте с ребенком») — примкнула в 40-х годах к немецкому освободительному движению и выступала в пользу широких политических и социальных реформ. Рахиль Варнгаген фон-Энзе оказала сильнейшее влияние на крупнейших людей эпохи, как Г. Гейне и др.

[34] Ср. с этим восторженный отзыв Белинского в письме к Боткину (Письма, т. II). Оценка значения Джемсон как шекспиролога чрезвычайно преувеличена.

[35] Намек на «Историю русской литературы» Греча.

[36] Высокая оценка Карамзина как ученого историка, явно преувеличенная там, где речь идет об исторической критике, соединяется с явной недооценкой «Истории русского народа» Полевого — этой первой попытки буржуазной историографии на русской почве. Белинский не понял, что когда речь шла о применении идей французских буржуазных историков — Гизо, Тьерри и др. — к русской истории, то имели в виду новый метод ее разработки вместо устаревшего метода Карамзина.

[37] Белинский был сторонником классического образования по мотивам совершенно противоположным тем, которыми руководились его официальные апологеты. Если последние видели в изучении греческих и латинских классиков средство отвлечения молодежи от современности, главным образом — от революции, то Белинский и другие люди 40-х годов видели в классической древности источник гражданской доблести. В письме к Боткину от 27 июня 1841 года он пишет, что, читая Плутарха, «понял и французскую революцию, и римскую помпу, над которою прежде смеялся...» (Письма, т. II, 246). Известно, как культивировала античные традиции французская революция: «В классически строгих преданиях Римской республики борцы за буржуазное общество нашли идеалы и искусственные формы, иллюзии, необходимые им для того, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии» («18-е брюмера Луи Бонапарта», Маркс и Энгельс, Соч., т. VIII, стр. 324). Белинский разделял эти увлечения французских революционеров античными традициями, конечно, не понимая их истинного характера. Больше того: он судил об античной гражданственности по ее отражению в сознании французских революционеров конца XVIII века.

[38] Намек на перевод Шевырева. См. об этом комментарий к статье «О критике и литературных мнениях «Московского наблюдателя» (т. I наст. изд., стр. 580).

[39] Белинский вносит здесь существенное ограничение в оценку им Пушкина в обзоре русской литературы за 1840 год (т. I, наст. изд.).

[40] «Мечты и звуки» — заглавие первого сборника стихотворений Некрасова (1840 г.). Этому сборнику Белинский дал резко-отрицательную оценку (Соч под ред. С. Венгерова, т. III, рецензия «Мечты и звуки» Н. Н.).

[41] Об эволюции взглядов Белинского на произведение Грибоедова см. наш комментарий к статье о «Горе от ума» (т. I наст. изд.).

[42] Следовать за «Сыном отечества»... — Намек на зависимость во взглядах «Библиотеки для чтения» от «Сына отечества»

[43] Намек на попытки Сенковского заменить в родительном падеже единственного числа некоторых имен существительных мужского рода окончание *«а»* на *«у»*.

[44] Цитаты из «Современника» взяты из статьи Гоголя (им не подписанной) «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 гг.»

[45] Очевидно, тип немецкого ученого.

[46] Инициалами «А. Н.» подписывался историк профессор П. И. Кудрявцев, повестям которого Белинский давал чрезвычайно сочувственную оценку.

[47] Слишком высокая оценка сочинений Ган объясняется, повидимому, тем, что она ставила серьезные общественные вопросы. Ее сочинениям, вышедшим под псевдонимом «Зенеида Р-ва», Белинский посвятил большую статью.

А. Л.

СТИХОТВОРЕНИЯ АПОЛЛОНА МАЙКОВА

Статья о стихотворениях Майкова, с одной стороны, непосредственно примыкает к незадолго до того появившейся статье Белинского о «Римских элегиях», с другой, открывает собой цикл его статей о ряде русских поэтов — Полежаеве, Баратынском, Державине, опубликованных им в том же 1842 и самом начале 1843 года. Написана она меньше чем через год после трагической гибели Лермонтова, которая для Белинского, по его собственным глубоко взволнованным словам, открывающим настоящую статью, была «утратою как будто части... бытия... сердца... счастия». Белинский страстно искал, кем бы заместить эту утрату. Как раз в это время и вышла первая книжка стихов Майкова. Со свойственной ему прозорливостью Белинский отметил талант нового молодого поэта сразу же после появления его на литературном поприще (в небольшой рецензии на провинциальный «Одесский альманах» 1840 г., где были помещены два первые стихотворения Майкова, подписанные никому тогда ничего не говорящей буквой «М».). Одно из этих стихотворений («Сон») Белинский через некоторое время с «энтузиазмом» привел в своей статье о «Римских элегиях». Наконец, в данной статье он дает чрезвычайно высокую оценку майковскому стиху вообще, который, по его словам, «напоминает стих первых мастеров русской поэзии». Однако именно это заставляет Белинского отнестись к творчеству Майкова с «возможно-критической строгостью». К Майкову он предъявляет требования, сформулировать которые ему помогло творчество как раз того же Лермонтова (см. его статьи о Лермонтове в т. I наст. изд) и которые чрезвычайно характерны для эстетических взглядов Белинского 40-х годов.

Совершенство формы поэзии Майкова для Белинского — только «повод к надежде на будущее его развитие».

Сбудется же эта надежда лишь в том случае, если поэт, кроме «хорошего стиха», обнаружит «развитие в духе времени», даст «ответы на самые мудреные вопросы» современности, в самом себе откроет и даст художественное воплощение «общим болям и скорбям», то-есть наполнит свое творчество большим и прогрессивным общественным содержанием. В свете этого Белинский производит тщательный разбор поэзии Майкова, основные выводы которого носят совершенно бесспорный характер и легли в основу всех лучших последующих оценок майковского творчества. «Перлом поэзии Майкова», по утверждению Белинского, являются его «стихотворения в древнем духе и антологическом роде». Наоборот, наименее удаются Майкову именно те стихотворения, «в которых автор думает быть современным поэтом». Констатированием этого факта, вопреки желанию самого Белинского, которому бы очень хотелось видеть в дальнейшем творчестве Майкова не только повод к надеждам, но и их осуществление, очерчиваются границы его поэтического таланта и выносится приговор всей его последующей судьбе. Заменить в какой-либо мере утрату, понесенную русской литературой со смертью Лермонтова, Майков оказался не в силах, и значение его в истории русской поэзии не выходит за пределы одного из крупных мастеров поэтической формы в области антологической поэзии и довольно посредственного автора реакционных стихотворений на «современные» темы.

В неосуществимости своей надежды на дальнейшее «движение и развитие» содержания поэзии Майкова весьма скоро убедился и сам Белинский. Год спустя, в третьей своей статье о Пушкине, Белинский уже отзывался о Майкове, как об «обыкновенном таланте», который, усвоив от Пушкина «тайну антологического

стиха», «не обнаружил никакого дарования ни в каком другом роде поэзии, кроме антологического».

Статья Белинского замечательна и как блестящий образец подлинной помощи критика разбираемому им автору. Белинский не только с исключительной наглядностью и убедительностью показывает в ней поэту его самого, вскрывает его художественные удачи и неудачи, не только указывает наиболее правильный путь для его дальнейшего развития, но и входит в самые мельчайшие конкретные детали его поэтической практики вроде предложения заменить один эпитет другим, более соответствующим с его точки зрения замыслу автора («п ы ш н ы й» демон на «г о р д ы й» демон). И все эти мелкие замечания оказываются настолько существенными, что Майков почти целиком, вплоть до указанной замены эпитета, использует их в следующем, новом издании своих стихов.

Статья напечатана в «Отечественных записках» 1842 г., т. XXI, № 3, отд. V, стр. 1—16, без подписи (ценз. разр. 28 февраля). Печатаем по этому тексту, исправляя ряд явных опечаток в цитатах из стихотворения «Торжество победителей».

48 Ряд слов и выражений в этой последней фразе заимствован Белинским из стихотворения Пушкина «Чернь»: «тупая чернь», «жертвоприношенья», «жрецы», «молитвы». Говоря об «опустевшем храме искусства», он имеет в виду не только смерть Лермонтова, но и гибель за пять лет до того Пушкина.

49 Выражения Бенедиктова.

50 «Новый живописец общества и литературы» — сатирический журнал, названный так в честь знаменитого сатирического журнала XVIII века «Живописец», издававшегося Н. И. Новиковым. Выпускался в качестве прибавления к журналу Н. Полевого «Московский телеграф».

51 Слова поэта из стихотворения «Разговор книгопродавца с поэтом».

52 Мысль Гегеля, который считал, что созерцание действительности, лежащее в основе древнегреческого искусства, является выражением молодости человеческого духа (см. подробнее в комментариях к статьям «Разделение поэзии на роды и виды» и «Римские элегии»).

53 «Вакханка» была напечатана в «Отечественных записках 1842 г., № 10, Приводим это стихотворение:

Вакханка

Тимпан и звуки флейт, и плески вакханалий
Молчанье дальних гор и рощей потрясали.
Движеньем утомлен, я скрылся в мрак дерев;
А там, раскинувшись на мягкий бархат мхов,
У грота темного, Вакханка молодая
Покоилась, к руке склонясь, полунагая.
По жаркому лицу, по мраморной груди
Луч солнца, тень листов скользили, трепетали;
С аканфом и плющом власы ее спадали
На кожу тигрову, как резвые струи;
Там тирс изломанный, там чаша золотая...
Как дышит виноград на персях у нея!
Как алые уста, улыбкою играя,
Лепечут, полные томленья и огня!
Как тихо всё вокруг! лишь слышны из-за дали
Тимпан и звуки флейт, и плески вакханалий.

54 Приводим оба эти стихотворения:

Гезиод

Во дни минувшие, дни радости блаженной,
Лились млеко и мед с божественных холмов
К долинам бархатным Аонии священной,

И силой дивною, как нектаром богов,
Питали гения младенческие силы:
И нимфы юные. толпою легкокрылой,
Покинув Геликон, при блеске звезд златых,
Руками сплетясь у мирной колыбели,
Венчанной розами, плясали вкруг и пели,
Амброзией дитя поили, и в густых
Дубравах, где шумят из урн каскада воды,
Лелеяли его младенческие годы...
И рано лирою певец овладевал,
И лес, и водопад пред нею умолкал,
Наяды, всплыв из волн, внимали ей стыдливо,
И львы к стопам певца златой склонялись гривой.

Вакх

В том гроте сумрачном, покрытом виноградом,
Сын Зевса был вручен элидским ореадам.
Сокрытый от людей, сокрытый от богов,
Он рос под говор вод и шелест тростников.
Лишь мирный бог лесов, над тихой колыбелью,
Младенца услаждал волшебною свирелью...
Какой отрадою, средь сладостных забот,
Он нимфам был! Глухой внезапно ожил грот.
Там, кожей барсовой одетый, как в порфиру,
С тимпаном, с тирсом он являлся божеством.
То в играх хмелем и плющом
Опутывал рога, при смехе нимф, сатиру,
То гроздии срывал с изгибистой лозы,
Их связывал в венок, венчал свои власы,
Иль нектар выжимал, смеясь, своей ручонкой
Из золотых кистей над чашей сребозвонкой,
И тешился, когда струей ему в глаза
Из ягод брызнет сок, прозрачный, как слеза.

[55] Эти строки Белинского оказали явное действие на Майкова, который в дальнейшем попытался написать несколько философских драм в стихах из античной жизни: «Три смерти» (1852) и «Два мира». Однако оба эти произведения далеко уступают его антологической лирике.

[56] В первом, прижизненном собрании стихов Батюшкова «опыты в стихах», единственном, вышедшем при участии самого поэта, все стихотворения были размещены по трем чисто жанровым подразделениям: элегии, послания, смесь. Никакой хронологической последовательности, как общей, так и внутри каждого из разделов, при этом не было соблюдено. Наоборот, в прижизненных изданиях Пушкина (кроме первого издания 1825 г.), которого Белинский явно и имеет в виду, говоря о «великом поэте», стихотворения были размещены не «по родам», а по годам их написания

[57] Майков целиком воспринял эти замечания и указания Белинского. Он не только давал в следующих изданиях своих стихотворений вместо всей поэмы «Олинф и Эсфирь» небольшой отрывок из нее (вместо шестидесяти страниц всего сто двадцать шесть стихов), но и сделал героями своей последующей лирической сцены «Три смерти», наряду с эпикурейцем Люцием, «последних римлян» — поэта Лукана и философа Сенеку. Героем лирической драмы «Два мира», в которой Майков ставит ту же тему, что и в своей ранней поэме «Олинф и Эсфирь», вместо эпикурейца Олинфа, Майков также делает «последнего римлянина» Деция, бестрепетно выпивающего чашу с ядом

[58] Незначительные стихотворцы того времени В своей рецензии на «Одесский альманах» 1840 года Белинский, между прочим, писал: «Поэтов у нас мало,

зато много стихотворцев»; в ряду последних он называет «кн. Кропоткина, Гогниева, Щеткина».

[59] Стихотворения «Венера Медицейская», «Чудный век», «Воробьевы горы», «Два гроба», «Истинное благо», «Метитель», «Кладбище» и «Два моря» Майков в связи с резко отрицательной оценкой их Белинским вовсе исключил из последующих изданий своих стихов. Кроме того, в соответствии с замечаниями Белинского он изменил начало «Воспоминания», уничтожил «изысканные выражения» в «Иафете» и исправил отмеченное Белинским неудачное выражение в «Горном ключе».

[60] Белинский имеет в виду Бенедиктова, «славу» которого именно он и уничтожил (см. в т. I наст. изд. его статью о Бенедиктове и наши примечания к ней).

Д. Б.

ПЕДАНТ

Этот памфлет направлен против Шевырева, с которым Белинский начал полемизировать еще в своей статье «О критике и литературных мнениях «Московского наблюдателя» (см. т. I. наст. изд.). В своих спорах с Шевыревым Белинский старался сохранить беспристрастие и отдавал должное противнику. Но не так полемизировали Шевырев и его приятель Погодин. Приписав Белинскому напечатанную в «Отечественных записках» рецензию Галахова, в которой тот пренебрежительно отозвался о патриотическом писателе Ф. Н. Глинке, Шевырев выступил в журнале «Москвитянин» против Белинского как «безыменного писаки» (в «Отечественных записках» критические статьи и рецензии не подписывались).

Дав достойный ответ на эти выпады, Белинский все же в своем обзоре русской литературы за 1841 год довольно благоприятно отозвался о «Москвитянине». Но Шевырев продолжал свои выпады со все большим ожесточением. В первом номере «Москвитянина» он выступил с характеристикой «черной стороны» русской литературы, в которой третировал Белинского, наряду с Булгариным, Гречем, Сенковским и др.

Обличая Белинского с тупой кичливостью ученого педанта в невежестве, Шевырев указывает на цель, «которая обуяла подобных деятелей». Эта цель — «разработка карманов внутренней России посредством литературы».

На эту статью Белинский и ответил памфлетом «Педант», где в лице Лиодора Ипполитовича Картофелина изображен московский профессор. Сила памфлета в том, что автор умеет выдержать тон беспристрастия, соблюсти справедливость, воздать противнику должное. Он не мажет одной черной краской, его кисть знает оттенки и меру. Его педант конкретен, современен: это — педант-романтик, не заметивший, как успело устареть все то, что так недавно казалось ему новым откровением. Его положительные качества не только не умаляются, а подчеркиваются, но оказываются всегда связанными с отрицательными или смешными. Его «добродушная честность» типична для людей ограниченных, его несомненные способности поглощаются и будут поглощены мелочным самолюбием. Будущее Шевырева удивительно точно предсказано: «он... должен сделаться лицемерным моралистом и ханжою, потому что, всегда думая давать тон и направление времени, он всегда был и всегда должен быть рабом времени...»

Этот способ обрисовки «педанта» сделал его портрет жизненно-верным, а потому — и убийственным: метко пущенные стрелы вонзились в живого Шевырева. Уменье находить в противнике положительные черты придало памфлету Белинского тон подавляющего превосходства, которое способно к объективности, недоступной для противника. Вместе с тем памфлетист бил врага беспощадно.

Как сообщает В. Боткин Краевскому 14 марта 1842 года, «удар произвел действие, превзошедшее ожидания: у Шевырева вытянулось лицо, и он не показывался целую неделю в обществах. В синклите Хомяковых, Киреевских, Павлова, если заводят об этом речь, то с пеною у рта и ругательствами» (цитировано по Ашевскому, «Белинский в оценке современников», СПБ. 1911, стр. 41).

Несколько позднее (22 марта 1842 года) тот же Боткин пишет Белинскому, что Шевырев и Погодин, также больно уязвленный Белинским в «Педанте», собираются даже жаловаться начальству.

Статья, несомненно, способствовала обострению отношений между «синклитом Хомяковых, Киреевских», то есть славянофилами, и западниками — Герценом, Грановским и другими, вставшими на сторону Белинского.

Белинский был доволен успехом памфлета: «Спасибо тебе, — пишет критик Боткину, за вести об эфекте «Педанта»: от них мне некоторое время стало жить легче. Чувствую теперь вполне и живо, что я рожден для печатных битв и что мое призвание, жизнь, счастье, воздух и пища — полемика» (Письма, II, 289).

«Педант» напечатан в «Отечественных записках» 1842 г., т. XXI, № 3, отд. VIII, Смесь, стр. 39—45, за подписью Петр Бульдогов (ценз. разр. 28 февраля 1841 г.)

61 «Наши, списанные с натуры Русскими» — иллюстрированное издание для легкого чтения, выходившее отдельными выпусками. Белинский неоднократно давал о нем положительные отзывы. Содержание «Наших» составляли «очерки типов» («Няня, «Шарманщик», «Водовоз» и т. п.).

62 «Ловкий промышленник» — М. П. Погодин, известный профессор-историк, идеолог наиболее правой группы славянофилов, издатель «Москвитянина» и других органов, жестоко эксплоатировавший своих сотрудников.

63 Намек на поездку Шевырева в Италию. Великий поэт — Данте.

64 В «Москвитянине» Шевырев поместил статью «Визит к Бальзаку».

65 «Приятель» — Н. Ф. Павлов — беллетрист, которого Погодин расхваливал в подобных выражениях.

66 Пародия на следующее место в статье Шевырева «Взгляд на современное направление русской литературы. Сторона черная» («Москвитянин», 1842 г. № 1): «Разгульно текут многоводные наши реки: невольно подумаешь, что если бы Волгу, Днепр да Урал скатить в три потока с Альпов на Италию — куда бы делись от них итальянцы...»

67 О «светскости» Шевырева см. статью «О критике и литературных мнениях «Московского наблюдателя» и комментарий к ней (т. I наст. изд.).

68 «Литературный циник» — М. П. Погодин (см. примеч. 62).

69 В письме к Боткину от 22 ноября 1839 года Белинский сообщает, что Булгарин, встретив его с Панаевым на Невском, спросил последнего: «почтеннейший, почтеннейший — бульдога-то это вы привезли меня травить?» Об этом же рассказал с некоторыми вариантами Панаев в своих воспоминаниях, прибавив, что Белинский часто любил вспоминать об этом словечке испуганного Булгарина. Неудивительно, что он вспомнил о нем, когда придумывал подпись под своим памфлетом.

А. Л.

‹СТИХОТВОРЕНИЯ ПОЛЕЖАЕВА›

Белинский с самого начала своей критической деятельности упоминал имя Полежаева с неизменным сочувствием, но и с неизменными же оговорками: «Долг справедливости заставляет меня упомянуть еще о Полежаеве, таланте, правда, одностороннем, но тем не менее и замечательном»—писал он в «Литературных мечтаниях», перечисляя наиболее «самобытных», писателей «пушкинского периода» (см. т. I наст. изд., стр. 52—53). «Говоря о поэтах, нельзя не упомянуть о Полежаеве как поучительном примере необузданной силы без содержания, таланта без образования, вдохновения без вкуса», — снова повторял он в своей обзорной статье «Русская литература в 1841 году». А тремя годами ранее, в 1839 г., вскоре после смерти Полежаева, — в связи с выходом в свет двух сборников его стихов «Кальян» и «Арфа», — Белинский посвятил ему специальную небольшую статью («Московский наблюдатель», 1839, ч. I, № 1, отд. V). Статья эта была написана в период «примирения с действительностью» и носит на себе резкие следы философских и общественных настроений Белинского того времени. Именно в виду этого оговорки, все время делаемые критиком в отношении Полежаева, выражены в этой статье с особенной силой. Задача «истинного поэта», по убеждению Белинского этого периода, — петь «гимны прекрасному бытию, объективно

созерцаемому», славить мировую гармонию. Между тем творения Полежаева — «вопли души, терзающей самое себя, стон нестерпимой муки субъективного духа». «Субъективность же — смерть поэзии». Отсюда вывод: Полежаев, одаренный «могучим талантом», не только не стал «великим поэтом», к чему он был предназначен по своей природе, но и вообще не был поэтом. Однако даже и тогда этот вывод не мешал Белинскому, правда, в явной с ним непоследовательности, находить отдельные стихотворения Полежаева, например «Песнь пленного ирокезца», «поэтическими созданиями, достойными великого поэта».

Выход в 1842 году нового посмертного сборника стихов Полежаева послужил для Белинского поводом к новому пересмотру его творчества с целью окончательной «критической оценки всей его поэтической деятельности». Исходная точка зрения Белинского на Полежаева, как на явление неразвившееся, как на талант «необыкновенной силы», который, однако, не разгорелся до «возможного совершенства», а «пролетел по пути жизни блудящею кометою», остается неизменной. Однако теперь критик дает этому совсем другое объяснение. К Полежаеву он подходит теперь с теми критериями, которые были выработаны им на анализе поэзии Лермонтова (см. его статью о «Стихотворениях Лермонтова» в т. I наст. изд.) и которые он применил при рассмотрении и оценке поэзии Майкова. «Пластическая художественность и виртуозность форм», как бы ни было велико их значение «в сфере собственно-искусства», недостаточны для того, чтобы сделать поэта подлинно крупным поэтом. «Истинным мерилом для всякого поэта» является «только содержание». А «истинное содержание» поэзии «составляет мысль». «Каждый век и каждое время питает свою думу о жизни... и чем поэт выше, тем более выражается в нем эта дума его времени». Смертным приговором для Майкова в отношении права его на звание «великого поэта» было отсутствие в его творчестве современного содержания и полная художественная неудача всех попыток поэта его обрести. «Мало содержания» находит Белинский и в поэзии Полежаева. «Отличительный характер поэзии Полежаева», по его совершенно правильному заключению, составляет не мысль, а «необыкновенная сила чувства». Однако уже самое это наличие необыкновенной силы чувства, свидетельствующее о необыкновенной «силе натуры и духа» Полежаева, говорит за то, что его поэзия «должна была бы развиться преимущественно в поэзию содержания». Помешали этому обстоятельства жизни — «неблагоприятство судьбы». Именно оно не дало возможности развиться его поэзии в поэзию мысли, которая «всегда движется, идет вперед», превратив ее в поэзию «одного чувства», которое «всегда вертится около самого себя» — поэзию «отчаяния», «похоронных песен самому себе», «поэтической исповеди его безумной страдальческой жизни».

«Неблагоприятством судьбы» Белинский глухо обозначает катастрофу, которая разбила всю жизнь Полежаева и привела его к безвременной гибели.

У студента Полежаева по доносу была обнаружена фривольно-вольнодумная поэма «Сашка», «наполненная, — по словам доносчика, — развратными картинами и самыми пагубными для юношества мыслями». Полежаев был арестован, доставлен во дворец к Николаю I (28 июля 1826 года — ровно через две недели после казни декабристов и месяца за полтора до появления в том же дворце возвращенного из ссылки Пушкина), который заставил его прочесть вслух свою поэму и, для «очищения» поэта от его вины, приказал сдать его в солдаты.

Потянулись долгие годы беспросветной солдатчины. Изнемогая от невыносимого режима николаевской казармы, Полежаев дважды пытался бежать, был пойман, подвергнут телесному наказанию — столь жестокому, что, по рассказу очевидца, «долгое время после наказания поэта из его спины вытаскивали прутья», — запил и в результате одиннадцатилетних мытарств, умер в злейшей чахотке (см. новейший биографический очерк Полежаева, написанный В. Барановым и напечатанный при последнем издании сочинений Полежаева, «Academia», 1933 г.). Безжалостную расправу царя с поэтом современникам преподнесли как «высочайшую милость». В эту официально-верноподданническую версию, очевидно, поверил и Белинский, настойчиво подчеркивая во всех своих упоминаниях и статьях о Полежаеве, что он «кроме самого себя, никого не имел права обвинять в своей гибели». На глубокую неправильность точки зрения Белин-

ского указал уже Добролюбов (в своей рецензии на новое издание стихотворений Полежаева, которому была предпослана настоящая статья Белинского (в «Современнике» 1857 г., кн. IX, стр. 1—7, см. ее в «Полном собрании сочинений» Добролюбова, Гослитиздат, 1934 г., т. I, стр. 277—281); указание это вполне подтверждается всеми позднее опубликованными документальными данными. Современному читателю настоящей статьи Белинского необходимо учитывать и то, что все политическое и стихийно-революционное содержание поэзии Полежаева было, конечно, тщательно вытравлено из нее николаевской цензурой, и оставалось неизвестно Белинскому; этот материал был обнародован — и то лишь частично (многие стихотворения этого рода не разысканы) — только в наши дни (см. вышеупомянутое издание 1933 г).

Статья опубликована в «Отечественных записках» 1842 г., т. XXII, № 5 отд. V, стр. 1—24, без подписи (ценз. разр. 30 апреля). Печатаем по этому тексту, исправляя ряд опечаток в цитатах из стихов Полежаева.

[70] Белинский имеет здесь в виду посмертное издание Пушкина 1838 года, в котором стихотворения как раз были расположены по родам, в то время как в большинстве изданий, вышедших при жизни Пушкина, как уже указывалось, они располагались в хронологическом порядке. Впрочем, необходимо отметить, что, как это видно из недавно обнаруженных новых материалов, сам Пушкин, задумывая незадолго перед смертью новое издание своих стихов, предполагал расположить их не хронологически, а именно по родам.

[71] Поэт «рифменного звона»—Н. М. Языков (см. подробный разбор Белинским его творчества в статье «Русская литература в 1844 году», выше, стр 539—548). В частности, под «плохими стихами», воспевающими вино, Белинский разумеет стихотворения Языкова: «Девятое мая», с имеющимся в нем обращением к рейнвейну, заканчивающемся словами: «Пить его уже не мне»; «Иоганнисберг» (в нем буквально содержатся цитируемые Белинским слова о рейнском вине, которое «и охмеляет нас и нежит, так сказать, глубокомысленно») и, наконец, «Малага» (Языков пишет в нем, что «в дни юности счастливой» на «студенческих пирах» он пил шампанское, но теперь ему милее малага). В момент написания настоящей статьи все эти стихотворения были свежей литературной новинкой: два последние были опубликованы в 1841 году в «Современнике» П. А. Плетнева, связанного с Языковым давними дружескими отношениями; кроме того, все они были напечатаны в журнале «Москвитянин» 1841—1843 годов.

[72] Пародия на стих С. П. Шевырева: «Что в море купаться, что Данта читать», над которым Белинский неоднократно смеется в своих статьях.

[73] Все выражения, напечатанные Белинским курсивом, заимствованы им из стихов Бенедиктова: выдавал поэзию Бенедиктова за «поэзию, полную мысли», тот же Шевырев (см. т. I наст. изд., стр. 198).

[74] Снова выпад против Языкова.

[75] Стихи из XLVI—XLVII строф 6-й главы «Евгения Онегина». Один стих Белинский цитирует неточно: надо — «учтивых, ласковых измен».

[76] Цензурный выпуск. Надо: «О божьем промысле, о цели бытия».

[77] Полнее это произведение Полежаева напечатано в последнем издании его стихотворений, «Academia», 1933 г. (введен ряд стихов, касающихся главным образом вероотступничества); однако и здесь оно публикуется в виде всего лишь «отрывка из поэмы Гарем», полный текст которой продолжает оставаться нам неизвестным. 5-й от начала стих сокращен цензурой; он должен читаться: «Пусть он летит туда, чалмою крест обменит».

[78] Следующие четыре стиха, так же как четыре стиха, предшествующие началу цитаты, и стих в середине ее, замененный строкой точек, выпущены цензурой и до настоящего времени остаются неизвестными.

[79] Следующие два стиха, выпущенные цензурой, читаются:

И угнетен ярмом бесславным
В цветущей юности моей.

[30] Дальше идут четыре явно нецензурных строки:

Стремлюсь в жару ожесточенья
Мои оковы раздробить
И жажду сладостного мщенья
Живою кровью утолить.

Следующие два стиха в «Отечественных записках» неправильно поставлены пятью стихами выше — ставим их на место.

[31] Снова два нецензурных стиха:

И замирает сталь отмщенья
В холодных, трепетных руках.

Поскольку купюры в этом стихотворении совершенно очевидны (в двух, замененных точками, местах соседние стихи остались без рифмы), Белинский, конечно, понимал цензурный их характер, однако полный текст стихов явно был ему неизвестен. Стихотворение интерпретируется им как бессильные порывы поэта к самоубийству, между тем в вышеприведенных стихах речь идет не о самоубийстве, а об убийстве из мести и едва ли не прямо о цареубийстве.

[32] Белинский явно имеет здесь в виду А. Майкова (ср. статью о нем в настоящем томе).

[33] Строка точек — снова цензурный выпуск. Однако ни выпущенные стихи, ни даже одно только количество их (общий строй стихотворения говорит за то, что их должно было быть не меньше четырех) нам неизвестны.

[34] «Валтасар» не был «присвоен» себе другим «стихотворцем», а просто был напечатан почти одновременно и в «Московском телеграфе», и в «Галатее», что вызвало обмен ядовитыми репликами между обоими враждовавшими между собой журналами.

Д. Б.

<«МЕРТВЫЕ ДУШИ» ГОГОЛЯ>

Белинскому так и не удалось дать о Гоголе работу, посвященную его творчеству в целом, такую, как статьи о Пушкине. После статьи о «Горе от ума», где критик блестяще разобрал «Ревизора» (см. т. I наст. изд.), он посвятил Гоголю лишь несколько рецензий и статей, в которых полемизировал против некоторых оценок творчества Гоголя. Кроме того, мы находим у Белинского ряд отдельных замечаний и мест в работах, посвященных другим авторам, в обзорах литературы, где критик по тем или другим поводам возвращается к великому писателю.

Первая из гоголевских статей Белинского после периода примирения с действительностью — это рецензия на «Мертвые души». В ней несколько любопытных моментов, на которые следует обратить внимание читателя.

Первый момент — полемический. Гоголь выпускает свое величайшее произведение и это служит для критика подходящим поводом, чтобы подвести итоги своей борьбе за Гоголя, которую он вел с таким успехом, начиная с первых своих критических выступлений. Теперь, когда автор «Вечеров на хуторе» и «Арабесок» оправдал те великие надежды, которые возлагал на него молодой критик «Телескопа», когда имя Гоголя было на устах всей «молодой России», когда и старое, пушкинское поколение не могло не признать его, Белинский со справедливым чувством собственного достоинства указывает недавним хулителям Гоголя, теперь склонившимся перед его успехом, на то участие, которое он принял в великом деле — в деле создания правильных представлений о значении его творчества.

Другой чрезвычайно интересный момент статьи — это не только пропаганда реализма Гоголя, но самого качества этого реализма. В этом виден уже Белинский 1842 года, страстный проповедник «социальности». Для Белинского важно то, что «Мертвые души» — произведение и «необъятно-ху-

дожественное по концепции и выполнению... и в то же время глубокое по мысли, с о ц и а л ь н о е, общественное и историческое». Белинский как бы рад разубедиться в том, что Гоголь — бессознательно творящий художник. Незадолго перед тем — 4 апреля 1842 года — критик писал своему другу: «Страшно подумать о Гоголе: ведь во всем, что ни писал, — одна натура, как в животном! Невежество абсолютное! Что он наблевал о Париже-то!» (речь идет о недавно появившемся «Риме» Гоголя, где восхваляется «вечный город» в противоположность суетливому и легкомысленному Парижу). Теперь, под влиянием «Мертвых душ», Белинский склонен даже переоценивать «субъективность» Гоголя. В комментарии к статье «Речь о критике» Никитенко мы подробнее остановимся на новом — положительном — смысле понятия «субъективность» у Белинского этих лет. Здесь скажем только, что с «субъективностью» связаны все новые качества реализма Белинского — прежде всего его социальность. «Субъективность» теперь не только не ослабляет художественной правдивости, но углубляет ее, приближая художника к изображаемой действительности: проводя «через свою душу живу явления внешнего мира», он «через то и в них вдыхает душу живу». Эту «субъективность» Белинский увидел в лирических местах «Мертвых душ». Скоро—и вполне справедливо—Белинский изменит эту оценку «лирических отступлений».

В связи с этими новыми чертами, усмотренными критиком в художнике, надо отметить еще одну: «Мертвые души» изменяют представление «о романе, как о сказке, где действующие лица полюбили, разлучились, а потом женились и стали богаты и счастливы». Расширяя новую—социальную—тематику, «Мертвые души» знаменуют повышение удельного веса «содержания» за счет «сюжета» в художественном произведении.

И — наконец — последний момент: Белинский в этой первой рецензии на «Мертвые души» не может еще преодолеть своей антипатии к сатире, — антипатии, характерной для предшествующего периода; не склонен еще считать «Мертвые души» произведением «отрицательного» направления, верит еще обещаниям автора показать положительное содержание русской жизни.

От этого Белинский с проницательностью, лишь ему свойственной, скоро откажется.

Черты нездорового, «квасного» патриотизма, лишь мимоходом отмеченные Белинским в конце рецензии, в дальнейшем обратят его внимание как опасные симптомы уклона Гоголя в сторону идеализации «гнусной расейской действительности».

Если в рецензии на первое издание «Мертвых душ» цель автора — возвеличить поэму и ее творца, то две следующие статьи на ту же тему могут удивить читателя иной установкой. «Неистовый» как в отрицании, так и в утверждении, Белинский здесь берет на себя задачу умерить неразумные восторги некоторых поклонников Гоголя, трезво указать на пределы, даже известную ограниченность гоголевского дарования.

В связи с этим переоцениваются и некоторые собственные увлечения Белинского, отразившиеся в предыдущей статье. Белинский больше не склонен считать «Мертвые души» переходом Гоголя к той благородной «субъективности», о которой мы говорили выше. Наоборот, он даже отчасти возвращается к оценкам, данным в цитированном выше письме к Боткину, — к взглядам, выраженным в письме к К. Аксакову (с которым он теперь полемизирует) еще в 1840 году. Белинский писал тогда своему будущему противнику, что Гоголь великий художник, но «не русский поэт в том смысле, как Пушкин, который выразил и исчерпал собою всю глубину русской жизни... В форме все художественные произведения равны, но содержание дает различную ценность...»

Вот по вопросу об этом «содержании» и разгорелся через два года спор между Белинским и «передовым борцом славянофильства» — К. Аксаковым.

Та форма, какую приняла эта полемика, может показаться странной современному читателю: люди писали друг против друга страстные статьи по вопросу, мировой ли гений Гоголь или только национальный. Однако содержание спора было далеко не таким отвлеченным, как может показаться с первого взгляда. Речь шла в конце концов о том, кто прав: о х р а н и т е л и или п р о г р е с с и с т ы, з а п а д н и к и или с л а в я н о ф и л ы.

Утверждая мировое значение Гоголя, превознося его над современными западными художниками, К. Аксаков тем самым утверждал превосходство его «содержания», то есть русской жизни, которую творчество Гоголя отражало, над западно-европейской. Отрицая мировое значение Гоголя вследствие ограниченности того содержания, которое дала ему русская действительность, Белинский ратовал за такой уровень этого содержания, при котором возможно было появление западных поэтов мирового значения.

В статье «Объяснение на объяснение» — этом ответе на антикритику К. Аксакова — Белинский подводит итог всем вопросам, затронутым в предыдущих статьях. Считать Гоголя всемирно-историческим поэтом, новым Гомером — значит быть чуждым всякого исторического чутья. Белинский же продолжает твердо стоять на исторической точке зрения. «Думать, что в наше время возможен древний эпос — это так же нелепо, как и думать, чтоб в наше время человечество могло вновь сделаться из взрослого человеком ребенком» — повторяет Белинский свою излюбленную мысль.

Но вопрос об эпосе переходит в данной статье в вопрос о значении современной западной литературы и, конечно, наиболее современной и наиболее ненавистной славянофилам литературы французской, которую Белинский теперь оценивает чрезвычайно высоко.

Сопоставление Гоголя с французской литературой должно было показать всю ограниченность той «социальности», того «субъективизма», который приветствовал Белинский в рецензии на первое издание «Мертвых душ». «Общественность» Гоголя, столь выраставшая в сравнении с современной ему и предшествующей русской литературой и с творчеством самого Гоголя до появления «Мертвых душ», чрезвычайно умалялась с точки зрения «современных идей» по сравнению с французской литературой. Разбором «Портрета» Белинский показывает недостаточность у Гоголя «интеллектуального развития, основанного на неослабном преследовании современных идей». Он говорит об «умственном аскетизме» Гоголя, — аскетизме, «который заставляет поэтов закрывать глаза на все в мире, кроме самого себя», и которому так были чужды великие европейские поэты.

Все эти черты, проявившиеся и в «Мертвых душах», заставляют Белинского уже в рецензии на брошюру Аксакова отнестись с недоверием к такому продолжению «Мертвых душ», которое предопределено их названием: «поэма». Теперь критик уже не смеется, как раньше (в рецензии на первое издание «Мертвых душ») над теми, у кого это название вызвало недоумение. Видя всю силу «Мертвых душ» в отрицании, он не может не считать обреченной на неудачу попытку выразить в «Мертвых душах» то положительное содержание, которого в русской жизни еще нет. В статье «Объяснение на объяснение» с изумительной проницательностью предугадана эта неудача.

«Много, слишком много обещано, так много, что негде и взять того, чем выполнить обещание, потому что того нет еще на свете: нам как-то страшно, чтоб первая часть, в которой все комическое, не осталась истинною трагедиею, а остальные, где должны проступить трагические элементы, не сделались комическими, по крайней мере, в патетических местах...»

К этому мотиву Белинский возвращается неоднократно, со все большей и большей определенностью. Для Белинского сущность («пафос») «Мертвых душ» — в противоречии общественных форм русской жизни с ее возможностями, стремлениями и потребностями (или, как приходилось в то время писать: «с ее глубоким субстанциальным началом»). В раскрытии этого объективного, революционного смысла произведения Гоголя Белинский видит задачу «истинной критики» в противоположность критике славянофилов с их восторженными криками о Гомере и Шекспире, о достоинствах Манилова, о неиспорченной русской натуре Селифана, о тройке и телеге.

Против славянофильской оценки творчества автора «Мертвых душ» и ведет Белинский свою борьбу за подлинного Гоголя, великого поэта — отрицателя отсталой царской России. Эта борьба выходит за пределы литературы. Это — борьба против всего социально-политического строя помещичье-патриархальной России, который славянофилы пытаются утвердить и оправдать.

Рецензия «Похождения Чичикова, или Мертвые души» напечатана в «Отечественных записках» 1842 г., т. XXIII, № 7, отд. VI, Библиографическая хроника, Русская литература, июнь, стр. 1—12, без подписи (ценз. разр. 30 июня 1842 г.).

«Несколько слов о поэме Гоголя...» — в «Отечественных записках» 1842 г., т. XXIII, № 8, отд. VI, июль, стр. 46—51, без подписи (ценз. разр. 30 июля 1842 г.).

«Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя...» — в «Отечественных записках» 1842 г., т. XXV, № 11, отд. V, стр. 13—30, без подписи (ценз. разр. 31 окт. 1842 г.).

Рецензия «Похождения Чичикова, или Мертвые души», 2-е изд. в «Современнике» Некрасова и Панаева 1847 г., т. I, № 1, январь, отд. III, Критика и библиография, стр. 56—59, без подписи (ценз. разр. 30 декабря 1846 г.). Даем текст по рукописи (Ленинская библиотека, 3322).

[85] Намек на Полевого.

[86] Намек на Булгарина.

[87] Намек на Н. А. Полевого, не признававшего значения Гоголя.

[88] Речь идет о Булгарине и Грече, об их «нравственно-сатирических» произведениях».

[89] Белинский имеет в виду Булгарина и Греча.

[90] Здесь Белинский намекает на свою статью «О русской повести и повестях Гоголя» (см. т. I наст. изд.), где он с удивительной проницательностью указал на значение Гоголя.

[91] Белинский снова имеет в виду свою статью «О русской повести и повестях Гоголя» (см. т. I наст. изд.).

[92] Этого намерения Белинскому не пришлось осуществить.

[93] Речь идет о повестях немецких романтиков, в особенности о повестях Гофмана.

[94] Последнее замечание, относящееся к Константину Аксакову, намекает на то, что последний не мог сдвинуться с той точки, с которой сдвинулся Белинский, отказавшийся от юношеских фантазий и увлечений.

[95] Статья принадлежит Плетневу, поэту «пушкинской плеяды», профессору, другу Пушкина. Несмотря на свою чрезвычайно положительную оценку произведения Гоголя, Плетнев еще далек от понимания его исторического значения. Статья Плетнева напечатана в 3-й книжке «Современника» за 1842 год (т. XXVII).

[96] Статья Шевырева («Москвитянин», 1842, № 7—8).

[97] Белинский указывает на родственность взглядов К. Аксакова с оценкой Гоголя в статье Шевырева, которую Белинский неоднократно высмеивал как в статьях о Гоголе, так и в своих «Литературных и журнальных заметках».

[98] Защищая против Аксакова принцип развития, Белинский дал неправильную формулировку: «в истории нет скачков». И скачки и постепенные изменения входят в своем единстве как элементы в диалектику развития. Белинский забыл об этом в своем полемическом увлечении.

[99] Белинский снова указывает на немецкую романтическую повесть.

[100] К. Аксаков намекал на незнание Белинским немецкого языка.

[101] Это мнение о Гейне отнюдь не является окончательным: Белинский не мог не увидеть в Гейне того «поэта современности», которому принадлежали все его симпатии.

[102] О «призрачной действительности» см. статью о «Горе от ума» и комментарий к ней в т. I наст. изд. Термин этот, уцелевший от времен примирения с действительностью, конечно, приобретает уже иное содержание. «Призрачное» здесь имеет лишь оценочный характер. Это — та «тина мелочей, опутывающих жизнь», о которой говорит Гоголь.

[103] Из всех этих планов Белинскому удалось выполнить только свое обещание дать разбор произведений Пушкина.

[104] *Царскосельская железная дорога* — дорога, соединяющая Ленинград, тогдашний Петербург, с нынешним Детским Селом. Это — первая железная дорога в России.

А. Л.

РЕЧЬ О КРИТИКЕ

Три статьи, поводом к которым послужила «Речь о критике» профессора Никитенко, имеют важное значение для уяснения новых взглядов Белинского на искусство и в особенности на свои собственные задачи как критика. Отвергнув консервативные выводы из философии Гегеля, Белинский все еще остается на почве гегелевского идеализма («дух или разум производит природу»), но развивает его «идею отрицания», а не утверждения существующих форм действительности. Всячески подчеркивая значение и с т о р и з м а, стремясь понять и изобразить п р о ц е с с развития, критик продолжает мыслить этот процесс как диалектическое развитие абсолютной идеи. Он говорит о «моменте развития общечеловеческой истины» как о «пульсе созданий поэта», их главном мотиве. Каждый момент развития является «снятием» предшествующего, то есть отрицанием его как основного и сохранением его как подчиненного начала. Так, красота греческая вошла и в новое искусство, но уже как средство, а не цель.

Но если мысль Белинского движется еще в формах гегелевского идеализма, то освоение диалектической основы этого идеализма дает ему теперь возможность лучше выразить и развить новую философию искусства, демократические тенденции которой несомненны.

Резко отрицая субъективизм, то есть суждение «на основании личного произвола, непосредственного чувства или индивидуального убеждения», утверждая как подлинный гегельянец, что «суд предлежит разуму, а не лицам, и лица должны судить во имя общечеловеческого разума, а не во имя своей особы», Белинский страстно выступает в защиту с у б ъ е к т и в н о с т и в искусстве.

Дело в том, что когда Белинский пишет: «Разум во всем ищет самого себя; и только то признает действительным, в чем находит самого себя», — это в контексте идей Белинского данного периода означает, что достойно утверждения лишь разумное, все же остальное подлежит отрицанию. Здесь «идея отрицания» не только не отвергается, а всячески утверждается. А та «субъективность», которую Белинский приветствует в современной ему литературе, и является этим «духом отрицания», произносящим с точки зрения разума свой суд над явлениями жизни, осуждающим то, что отжило, что мешает ее дальнейшему развитию. «Дух отрицания» личен, субъективен, но отнюдь не произволен. Он л и ч е н потому, что лишь передовая личность наиболее чутко реагирует на потребности времени, наиболее остро чувствует разложение старого и превосходство над ним нового. Но он не произволен, ибо представляет один из моментов объективного хода вещей, совпадает с ним. Таков смысл идеи Белинского о субъективности современного ему искусства, — мысли не только не противоречащей его тенденции к объективности, но диалектически углубляющей эту тенденцию.

Субъективное в этом смысле искусство диаметрально противоположно «опоэтизированному эгоизму» сторонников «искусства для искусства», поющих «как птица», уходящих от окружающей жизни в мир «чистой красоты». Сохраняя в своей эстетике категорию красоты, признавая аксиомой, что «без красоты нет и не может быть искусства», Белинский решительно отрицает ее абсолютное значение в мире искусства. «С одною красотою искусство еще не далеко уйдет, особенно в наше время»: если без красоты как формы проявления художественного творчества искусство невозможно, то без разумного содержания, выражающего современное сознание, оно бы лишилось, по Белинскому, общечеловеческого значения и стало достоянием ограниченной — и качественно и количественно — касты любителей. Величайшие представители новейшей поэзии — Байрон, Шиллер, Гете — не только поэты, воспевающие и творящие «чистую красоту»: «Они столько же философы и критики». Современное искусство велико лишь тогда, когда оно не только искусство, — вот как можно формулировать новый критерий художественной ценности у Белинского. Этот взгляд предвосхищает философию искусства революционной демократии 60-х годов.

Соответственно этому существенно изменилась и оценка отдельных писателей как художников. Вопреки мнению Плеханова, что эстетические

оценки Белинского оставались неизменными на протяжении всей его критической деятельности, как раз на примерах Жорж Занд и Шиллера, на которых Плеханов главным образом обосновывает свое утверждение, видно, насколько эти оценки изменялись — да и не могли не изменяться в связи с пересмотром основных воззрений критики на искусство. В полемике с К. Аксаковым Белинский говорит о «всемирно-историческом значении» Жорж Занд как художника,— той самой Жорж Занд, на которую критик с таким ожесточением нападал в свой «примирительный» период. Но особенно резко это изменение эстетических критериев сказалось на оценке Шиллера, которого Белинский одно время считал «полухудожником, полуфилософом». Ошибочно полагать, что «взгляд на *эстетические достоинства драм* (курсив Плеханова) Шиллера остался у нашего критика неизменным до конца его жизни. И если, тем не менее, коренным образом изменилось его отношение к *самому Шиллеру*, то это объясняется переменами в публицистических, а не эстетических взглядах Белинского». Так, драмы Шиллера всегда были для Белинского «плохи как драмы и хороши лишь как лирические произведения».

Что касается шиллеровской драмы, то в статье «Разделение поэзии на роды и виды» она признана образцом этого рода поэзии. Созданной им вместе с Гете немецкой трагедии отводится первое место после английской. Правда, Белинский признает, что «немецкая драма имеет совсем другой характер и даже другое значение, чем шекспировская: это большей частью или лирическая, или рефлектирующая драма», но дело в том, что самое отношение Белинского к рефлектирующей поэзии как поэзии коренным образом изменилось.

Если раньше «рефлектированная» поэзия, — поэзия, выражающая ту «субъективность», о которой мы говорили выше,— считалась низшим видом творчества, который «для толпы доступнее, чем истинное искусство» (см. письмо к Боткину от 11 мая 1840 года), то в конце того же полного внутренней борьбы 1840 года Белинский пишет своему другу: «Я решил для себя важный вопрос. Есть поэзия художественная (высшая — Гомер, Шекспир, Вальтер-Скотт, Куппер, Байрон, Шиллер, Гете, Пушкин, Гоголь); есть поэзия религиозная (Шиллер, Жан-Поль Рихтер, Гофман, сам Гете); есть поэзия философская («Фауст», «Прометей», отчасти «Манфред» и пр.). Между ними нельзя положить определенных границ, потому что они не пребывают одна к другой в неподвижном равнодушии, но, как элемент, входят одна в другую, взаимно модифицируя друг друга. Слава богу, наконец, всем нашлось место». (Письма, II, стр. 193)

Таким образом, когда Белинский усваивает себе диалектический взгляд на искусство, он начинает ценить Шиллера не только с точки зрения его общественного значения. Общественное для него не отделено теперь от художественного, и Шиллер, раньше для него «полухудожник», занимает свое место среди величайших представителей «высшей поэзии», — рядом с Гомером, Шекспиром, Гете и т. п.

Соответственно такому пониманию искусства, ставшего, по Белинскому, критическим, — «суждением, анализом общества», — изменяется и характер литературной критики. Белинский решительно порывает с прежней своей концепцией критики. В статье о Фонвизине и Загоскине, написанной в 1838 году, Белинский изложил эту концепцию, следуя за немецким гегельянцем Ретшером. Первой задачей, или «первым актом», критики является здесь «выделение идеи», ее философское испытание. «Второй акт» состоит в том, чтобы показать идею художественного создания «в ее конкретном проявлении, проследить ее в образах и найти целое и единое в частностях. Белинский следует этой концепции и в своей собственной критической практике. Укажем, например, на статью о «Горе от ума». Эта теория критики ограничивается самим произведением, игнорируя все его «связи и опосредствования». Критику нет дела ни до поэта, ни до истории. Они могут интересовать лишь тогда, когда речь идет о произведениях не художественных, но имеющих известное общественное значение. Тогда только вступает в свои права и с т о р и ч е с к а я критика, созданная презираемыми в то время Белинским французами.

Эта антиисторическая концепция, изолирующая искусство от жизни, оказалась для Белинского связанной со всем комплексом идей гегельянства в его консервативном истолковании. Теория имманентной интерпретации художественного произведения, казалось бы, исключавшая всякую тенденциозность, на деле приводила к оправданию существующего и к осуждению его «отрицания». Когда Белинский перешел к этому отрицанию, он не мог не порвать с этой концепцией.

В письме к Боткину от 1 марта 1841 года Белинский замечает, что в Ретшере много филистерства: «Его уважение к субстанциальным элементам общества (родству и браку) для меня омерзительно». И тут же частный вопрос о Ретшере, как обычно у Белинского, связывается с самыми общими вопросами миросозерцания: «Все, что есть, действительно, и все, что действительно есть разумно, да не все то есть, что есть... Твои и мои родители были обвенчаны в церкви божьей, но мы с тобою тем не менее незаконные дети, тогда как всякий сын любви есть законное дитя. Одним словом, — к дьяволу все субстанциальные силы, все предания, все чувства и ощущения, да здравствует один разум и отрицание!»

Если в цитированном письме за Ретшером еще признается «много духа», то в 1843 году Белинский пишет о нем тому же Боткину: «это, брат, пешка, его ум — приобретенный из книг. Вагнеровская натуришка так и пробивается сквозь его натянутую ученость. На Руси он был бы Шевыревым».

Имманентно-философской критике Ретшера с ее консервативными тенденциями, рассматривающей художественное творчество как утверждение и оправдание существующих социальных норм, Белинский теперь противопоставляет критику *историческую*, объясняющую художественное творчество изменением представлений людей об этих нормах, потребностями времени, требующими удовлетворения. Прогрессивным тенденциям может соответствовать лишь такая критика, которая рассматривает каждое произведение в отношении к изменяющимся, подлежавшим и подлежащим изменению условиям, «в отношении к эпохе, к исторической современности и в отношениях художника к обществу». Если в цитированной выше статье 1838 года Белинский отрицал всякое значение биографии для понимания художественного произведения, то теперь он признает, что «рассмотрение его (художника) жизни, характера и т. п. также может служить часто к уяснению его создания».

Но вместе с тем Белинский не отказывается и от анализа и оценки самой специфики искусства. Мало того: эстетическая оценка является как бы первым актом, за которым лишь может последовать второй — исторический анализ, ибо «когда произведение не может выдержать эстетического разбора, оно уже не стóит исторической критики». То, что раньше у Белинского исключало друг друга, мыслится теперь неразрывно связанным. В том, что не выдерживает эстетического испытания, нет материала и для исторического суждения, который должно дать художественное произведение.

Вполне последовательно Белинский приходит к выводу о *единой* критике, отвергающей далеко еще не изжитый в наше время в буржуазных литературоведческих кругах эклектический плюрализм критических методов. Белинский понимает, что правильный путь критики — путь синтеза, что «критика историческая без эстетической и, наоборот, эстетическая без исторической будет односторонняя, а следовательно, и ложная», что разносторонность ее содержания «должна выходить у нее из одного общего источника, из одной системы, из одного созерцания искусства»

Историческая критика Белинского подготовляет публицистическую критику 60-х годов, которая умела сочетать историзм с эстетическим критерием; последним для нее являлось правдивое изображение жизни в живых образах. Только при наличии этого условия приступала она к своему публицистическому суду над отражаемой в художественном произведении жизнью.

Напечатано в «Отечественных записках», 1842 г., т. XXIV, № 9, отд. V, стр. 1—42, статьи 1 и 2, без подписи (ценз. разр. 31 августа 1842 г.), и т. XXV № 11, отд. V, стр. 1—12, без подписи (ценз. разр. 31 октября 1842 г.). Даем журнальный текст, исправляя некоторые явные искажения его.

[105] Здесь Белинский отвечает на частые упреки в неустойчивости убеждений.

[106] Пример ненаучного представления о природе, наделяющего ее свойствами человека.

[107] Под «аскетическим воззрением на мир», которое так странно звучит по отношению к Гете, следует понимать, повидимому, политический индифферентизм Гете во второй половине его жизни.

[108] «Птичье пение»... — Белинский здесь имеет в виду Гете, которому принадлежит утверждение, что «поэт поет как птица» (wie der Vogel singt), то есть ни над чем не задумываясь, ни о чем не заботясь, не имея каких-либо общественных целей

[109] Большинство примеров крайне неудачно. Бальзак, Сю, де-Виньи приравниваются к «правоописательным и нравственно-сатирическим сочинителям», то есть к Гречу и Булгарину, признаются писателями, пережившими свою славу, как раз во время расцвета этой славы.

[110] «Полные мольбы и ожидания очи» — выражение из «Мертвых душ» Гоголя.

[111] Продолжение полемики с «литературной тлей» — Булгариным и Гречем «Тля» — название повести И. Панаева, в которой изображен Булгарин. Она появилась в «Отечественных записках» за 1843 г., № 1 и могла быть известна Белинскому до появления в печати.

[112] «Витязь пристрастно-личной критики» и «саранча литературная» — это Сенковский, редактор и критик «Библиотеки для чтения»

[113] Здесь эти «слишком резкие черты нашего века», объясняющиеся властью «старых преданий, которым больше не верят», противопоставляются его «действительности», то есть тому, что является последним и высшим достижением его мысли.

[114] Характерная для Белинского оценка Петра. Белинский стоит на идеалистической точке зрения, и поэтому он придает такое исключительное значение крупной исторической личности, приписывая исключительно ее уму и воле великие исторические сдвиги.

[115] Речь идет о стихотворении Шиллера «Laura am Klavier», вольно переведенном Державиным под названием «Дева за арфою», а не «Арфа», как ошибочно указано Белинским.

[116] «Размышление по случаю грома» (1803—1805) Дмитриева является подражанием стихотворению Гете «Die Grenzen der Menschheit» Вопреки мнению Белинского, Гете и Шиллер усердно переводились еще в XVIII веке («Клавиго» в 1780 г., «Вертер» в 1781 г. и т. д.).

[117] Эти мысли о Пушкине были развиты в замечательных статьях о нем, одновременно подготовлявшихся.

[118] Говоря о «сфере возведения в перл создания прозы жизни», Белинский имеет в виду Гоголя.

[119] «Дай бог, чтоб это была сторона с в е т л а я, что же до т е м н о й...» О «черной стороне русской литературы» говорил Шевырев в своей направленной против Белинского статье, на которую критик ответил памфлетом «Педант» (см. эту статью в настоящем томе и комментарий к ней).

[120] Слово «славянофилы» употреблено здесь не в обычном для нас значении. Это — не представители националистического течения русской общественной мысли в 40-х и позднейших годах, а последователи Шишкова, противники карамзинского нового слога, стремившиеся в начале XIX века очистить русский язык от укоренившихся в нем иностранных слов, стоявшие за старинные (славянские) слова и обороты речи.

[121] Речь о том же неосуществленном замысле — о критической истории русской литературы, в которой предполагаемая статья составила бы одну из глав.

[122] Речь о Шевыреве и славянофильском журнале «Москвитянин», о его издателе Погодине. «Рьяный критик» — сам Белинский.

[123] Прозрачный намек на Шевырева, дорисовывающий его портрет в «Педанте».

[124] Эти саркастические строки относятся к «литературным промышленникам» — Булгарину и Гречу — и к их газете — «Северной пчеле». «Заграница», конечно, Россия: Белинский обходит цензуру.

[125] Прозрачный намек на Сенковского-Брамбеуса и его журнал.

А. Л.

‹СТИХОТВОРЕНИЯ БАРАТЫНСКОГО›

Отношение Белинского к поэзии Баратынского резко менялось в связи с изменением взгляда критика на существо поэзии вообще. После холодноватого, хотя все же сочувственного, упоминания о Баратынском в «Литературных мечтаниях» (см. т. I наст. изд., стр. 49) Белинский вскоре посвятил рассмотрению его творчества специальную статью («О стихотворениях Баратынского», «Телескоп», 1835 г., № 9). Оценка, даваемая в ней поэзии Баратынского, носит совершенно уничтожающий характер. Белинский требовал в это время от поэзии прежде всего горячего «чувства», пламенной «фантазии»: «надо в поэзии огня, да огня». В стихах же Баратынского он находил только «холодную» «игру ума»: «везде ум». Этим объясняется, что Белинский расточал в той же статье восторженные похвалы такому относительно второстепенному поэту пушкинской поры, как Козлов, в котором он видел «поэта чувства», и потому поэта хотя и «обыкновенного», но «истинного». Наоборот, Баратынскому он отказывал в праве даже на самое название поэта: «Несколько раз перечитывал я стихотворения г. Баратынского и вполне убедился, что поэзия только изредка и слабыми искорками блестит в них». Однако в отзывах о Баратынском, относящихся к началу 40-х годов, Белинский начинает вносить в эту глубоко ошибочную как в историко-литературном, так и в художественном отношении оценку его творчества ряд существенных поправок и ограничений. В обзорной статье 1842 года «Русская литература в 1841 году» характеристику, данную им в 30-е годы всему творчеству Баратынского, он относит только к его поэмам, в которых попрежнему продолжает неодобрительно усматривать «больше ума, чем фантазии». Наоборот, среди лирических стихотворений Баратынского он находит теперь «очень замечательные», добавляя: «Мне особенно нравится в них этот характер в д у м ч и в о с т и в жизнь, который свидетельствует о присутствии мысли». А годом ранее, в статье о Козлове, он уже противопоставляет ему Баратынского как равноправного «поэта мысли», то есть «поэтического раздумья, а не рассудочного резонерства».

К этому времени точка зрения Белинского на относительное значение в поэзии элементов «чувства» и «мысли» решительно изменяется.

Подлинную ценность и значение придает поэзии, как он теперь заявляет, именно бо̀льшее или меньшее наличие в ней м ы с л и, которая и является ее «истинным содержанием» (см. выше статью о стихотворениях Полежаева). Естественно, что поэзия Баратынского, этого, по определению самого же Белинского, «поэта мысли» по преимуществу, должна была снова привлечь к себе самое пристальное его внимание. Выход в свет в 1842 году нового сборника стихов Баратынского послужил для Белинского поводом к тому, чтобы снова подвергнуть критическому рассмотрению и оценке все его поэтическое творчество. Этому и посвящена настоящая статья. Белинский решительно исправляет в ней глубоко неправильные положения своей первой статьи. Начинает он с заявления о «высоком уважении» к «яркому, замечательному таланту» Баратынского. Указывая, что «элегический тон» составляет преобладающий характер поэзии Баратынского, критик тут же подчеркивает, что происходит он не от «чувства самого по себе», а «от думы, от взгляда на жизнь». Это заставляет его совершенно по-иному определять теперь место Баратынского среди остальных поэтов пушкинской поры. Он не только не ставит его, как прежде, ниже Козлова (к творчеству этого поэта он также, кстати сказать,

относится теперь совсем иначе, справедливо отмечая в статье «Русская литература в 1841 году», что «чувство его часто походит на чувствительность»), но и прямо выдвигает его на «первое место» «из всех поэтов, появившихся с Пушкиным» (конечно, после самого Пушкина). С восторгом он отзывается о художественных качествах его поэзии («Какие чудные, гармонические стихи!» «Какие дивные стихи!» и т. д.). И тем не менее, общая оценка Белинским поэтической деятельности Баратынского и в настоящей статье продолжает оставаться резко отрицательной. Больше того: из трех современных поэтов, творчество которых было подвергнуто им тщательному и подробному критическому анализу в том же 1842 году, именно Баратынский, казалось бы, в наибольшей степени отвечал требованиям, предъявляемым теперь критиком к поэзии. Существеннейшим недостатком поэзии Майкова Белинский считал то, что она была «виртуозной» по форме, но лишенной сколько-нибудь значительного содержания. В стихах Полежаева критик видел только поэзию чувства, не развившуюся в поэзию содержания.

В творчестве же Баратынского он имел перед собой как раз то, чего недоставало и Майкову, и Полежаеву, — высоко-художественную «поэзию мысли». Тем не менее, из трех этих поэтов с наибольшим осуждением отнесся Белинский к поэтической деятельности именно Баратынского. Объясняется это исключительно-существенным дополнением, которое критик вносит в настоящей статье в выдвинутый им (в статье о Полежаеве) тезис о «мысли», как о самом важном элементе поэзии. Мало того, что мысль, как таковая, составляет «истинное содержание» поэзии, мало того, что мысли поэта должны выражать «думу его времени», — надо еще, чтобы они были мыслями и с т и н н ы м и — движущими вперед, прогрессивными. Между тем поэзия Баратынского исполнена, как убедительно показывает это критик, ряда «ложных», «неосновательных», реакционных мыслей: вражда к науке, к просвещению, вражда к самой мысли, особенно парадоксальная в «поэте мысли», безысходный пессимизм и т. п. Отсюда — тот страстный публицистический тон, в котором Белинский оспаривает «взгляд на жизнь» Баратынского и который заставляет самого критика особенно ценить эту свою статью («скомкана, свалена, а кажется, чуть ли не из лучших моих мараний» — письмо к Боткину от 9 декабря 1842 года. См. А. Н. Пыпин «Белинский, его жизнь и переписка», изд. 2-е, СПБ. 1908, стр. 424). «Взгляд на жизнь» Баратынского Белинский определяет с замечательной силой проникновения и точностью формулировки: «жизнь как добыча смерти, разум как враг чувства, истина как губитель счастия, — вот откуда проистекает элегический тон поэзии Баратынского». Равным образом совершенно правильно связывает он это безнадежное мировосприятие поэта с упадочными настроениями некоторых групп дворянства периода подготовки 14 декабря 1825 года и, в особенности, после его разгрома. «Думу» и «взгляд на жизнь» этих групп поэт выразил в «лучших его стихах» (большинство цитируемых в качестве таковых Белинским вещей написано Баратынским именно после 1825 года). Неправ только оказался критик в своем прогнозе — предсказании дальнейшей судьбы поэзии Баратынского. Белинский считал, что она навсегда умерла вместе со своим поколением и не способна «представить никакого сильного интереса для следующих». Между тем творчество Баратынского, воплотившего с исключительной яркостью и силой художественной выразительности «думу» своего, хотя и «ложного», переходного времени, представляет крупный интерес и для современного читателя.

Статья напечатана в «Отечественных записках» 1842 г., т. XXV, № 12, отд. V, стр. 49—70 без подписи (ценз. разр. около 30 ноября 1842 г.). В обоих новейших изданиях (под ред. С. А. Венгерова и Иванова-Разумника) статья напечатана с рядом обессмысливающих искажений. Печатаем ее по журнальному тексту, исправляя явные ошибки в цитатах из стихов Баратынского.

[126] Говоря: «моментальное развитие», Белинский употребляет терминологию Гегеля, который под «моментом» разумел стадию развития (ср. выше, в статье «Идея искусства»).

[127] «Новейшие открытия» о произрастании дерева не только из зерна, но и из листа, на самом деле являются виталистическими фантазиями, давно и бесповоротно отвергнутыми наукой.

[128] Слова о Ломоносове взяты из «Эпистолы о стихотворстве» А. Сумарокова; о Хераскове — из послания А. Ф. Воейкова.

[129] Первое четверостишие—из «Песни» Карамзина: «Доволен я судьбою...», второе четверостишие — из «Песни» Дмитриева: «Всех цветочков боле...».

[130] Под «ловкими литературщиками» Белинский имеет в виду главным образом Булгарина и его романы: «Иван Выжигин», «Дмитрий Самозванец» и др.

[131] Белинский имеет в виду переиздание С. Глинкой в 1841 году сочинений Сумарокова, которые он сопроводил восторженной оценкой (С. Глинка, «Очерки жизни и избранные сочинения А. П. Сумарокова», 3 части, СПБ. 1841).

[132] Петр I.

[133] Белинский здесь, как и выше, в словах о тех, кто «остановились на Пушкине», имеет в виду бывшего издателя «Московского телеграфа» Н. Полевого и отрицательную оценку им творчества Гоголя.

[134] «Поэт нового поколения» — очевидно, Лермонтов. Однако слова «застал и оценил Пушкин еще при жизни своей» правильнее было бы отнести к Гоголю.

[135] Философия и история определяются здесь Белинским по Гегелю.

[136] Баратынский сказал это в своей единственной критической статье на сборник стихотворений А. Муравьева «Таврида»: «Истинные поэты потому именно редки, что им должно обладать в то же время свойствами, совершенно противоречащими друг другу: пламенем воображения творческого и холодом ума поверяющего».

[137] Цитация неточна. Надо: «Явись тогда, раскрой тогда мне очи».

[138] Лермонтов и его поэма «Демон». Приводимая Белинским стихотворная цитата — из его же «Сказки для детей».

[139] В период «примирения с действительностью», сопоставляя Шиллера и Гете, Белинский, наоборот, отдавал безусловное предпочтение последнему. Больше того, и определял он его в то время совсем «по Баратынскому»: «Гете был дух, во всем живший и все в себе ощущавший» (см. в т. I наст. изд. статью «Менцель — критик Гете», стр. 329).

[140] Стих из оды Державина «На смерть князя Мещерского».

[141] Поэма была названа Баратынским «Наложницею», однако это название своей «неблагопристойностью» вызвало ряд упреков как со стороны друзей поэта, например Жуковского, так и в печати. Так Н. И. Надеждин в своей рецензии в лицемерном ужасе даже не решился напечатать его, говоря, что его «страшно произнести перед читательницами». Баратынский защищал название поэмы в специально опубликованной им «Антикритике», но при переиздании ее счел за более благоразумное переменить его, назвав поэму «Цыганкою».

Д. Б.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В 1842 ГОДУ

Обзор «Русская литература в 1842 году» отличается от предыдущих двух и по своему содержанию и по своему стилю. Здесь уже не ставится так долго занимавший Белинского вопрос: существует ли русская литература? Вопрос решен положительно. Она не только имеет общественное значение, но русская общественная жизнь преимущественно выражается в литературе. Вместе с тем Белинский понимает, что это исключительное общественное значение литературы свидетельствует одновременно и об известном прогрессе сравнительно с прошлым, когда литература не имела никакого или имела ничтожное общественное значение, и об отсталости по сравнению с Западной Европой. «У нас с важностью рассуждают и с горячностью спорят о том, о чем

за границею говорят хладнокровно, как об интересе важном, но уже второстепенном и отнюдь не исключительном». Уже в этой статье Белинский пытается выйти за пределы чисто литературного обсуждения, но цензорский карандаш тотчас же напоминает ему, что в николаевской России литературная критика не должна переходить в публицистику. Из статьи был вырезан целый печатный лист. «Об искусстве, — писал Белинский Боткину в феврале 1843 года,— ври, что хочешь, а о деле... хоть не трать труда и времени». Чтобы в обзорах как-нибудь ближе держаться «к делу», пришлось изменить и их содержание и способ изложения.

Раньше Белинский в своих литературных обозрениях главным образом излагал историю литературы от Кантемира до Гоголя. Теперь, если критик и пускается в исторические экскурсы, то не для решения отвлеченных вопросов, а для разрешения проблем текущей литературной и общественной жизни. И эти экскурсы не обширны. Они захватывают лишь вчерашний день литературы. Так, Белинский сводит здесь счеты с романтизмом. Ему необходимо расчистить путь для нового, гоголевского направления, имеющего еще яростных противников в лице вчерашних «властителей дум». Таким «властителем дум» был известный критик, журналист, беллетрист, переводчик — Н. А. Полевой, историческому значению которого Белинский первый дал правильную оценку (в брошюре «Н. А. Полевой», см. т. III наст. изд.). Теперь Полевой и писатели его направления определенно мешали, извращая задачи литературы, которые, по Белинскому, заключались в наиболее полном и глубоком охвате действительности. Поэтому критик к ним беспощаден, выпячивая исключительно их отрицательные стороны. Это диктовалось задачами борьбы за новую литературу, за «прозу», то есть за реализм — против «стихов», — то есть романтики, за достойное содержание литературы, которым могла быть лишь правда жизни, а не бессодержательная фантастика и мечтательность. С узко «академической» точки зрения Белинский, может быть, не совсем прав в своих беспощадных полемических выпадах, но по существу его критический суд справедлив. Ибо в конечном счете и объективно и субъективно для самого Белинского вопросы о реализме и романтизме сводились к отрицанию и утверждению старой России, и даже шире: к отрицанию мира эксплоатации и утверждению мира разумного человечества. Разум и человечество—эти два слова выражают теперь у Белинского идею социализма, идею нового справедливого общества. И к служению этой идее хочет он направить литературу, с ней связан отныне его реализм.

Другая черта данного обозрения, связанная с первой — с признанием существования русской литературы как единственного выражения общественного сознания, — это обстоятельность в разборе литературных явлений обозреваемого года. Прежде они очень мало интересовали автора. Лишь в самом конце своего обзора он вспоминал о том, что как никак он подводит итоги прошлого года, и тогда к общим рассуждениям и историческим экскурсам прибавлялся беглый перечень более или менее интересных литературных произведений. Сейчас, если Белинский в некоторых случаях и ограничивается перечнем, то в других он дает анализ, предваряющий или резюмирующий его отдельные статьи. Таковы, например, строки о Гоголе, характеристика Баратынского и Майкова. Резюмируя свой взгляд на «Мертвые души», полный сознания их великого значения для русской литературы, Белинский объясняет вражду к Гоголю литературными расчетами таких писателей, как Булгарин, Полевой, Сенковский. Он, как справедливо заметил Чернышевский, «еще полагает, что отношения Гоголя к нашей жизни не так сильно возбуждают ненависть отсталых критиков, как эти расчеты» (Соч. Н. Г. Чернышевского, II, 228).

В дальнейшем именно на реакции разных слоев русского общества на объективное значение творчества Гоголя и следовавшей за ним «натуральной школы», а не на личных соображениях тех или иных критиков, будет сосредоточено внимание Белинского.

Отзыв о поэзии Майкова любопытен отрицанием равноправия этой поэзии «чистой формы» со всеми другими видами современной поэзии (ср. со статьей «Римские элегии», где это равноправие признавалось).

Отсутствие «живого, кровного сочувствия» снижает ценность произведений талантливых писателей и тогда, когда они пишут на современные темы, хотя бы эти писатели и проявляли «верное чувство действительности». Таков Соллогуб, дарованию которого Белинский дает еще здесь весьма и весьма преувеличенную оценку, отмечая все же слабые стороны его творчества, о которых в следующем десятилетии писал Добролюбов: «он равнодушен к своим изображениям, каковы бы они ни были, и как будто находя, что такими они и должны быть»

Одной верности действительности без достоинства «идеального содержания» слишком мало для подлинного художника.

Эти суждения вполне последовательно вытекают из того глубокого определения реализма, которое Белинский дает в той же статье и которое подымается над натуралистическим правдоподобием, фотографичностью.

Чем больше в искусстве «идеального содержания», т. е. по терминологии Белинского — обобщения, типизации, тем реалистичнее искусство, тем существеннее объективные связи вещей, которые оно отражает: «теперь под «идеалом» разумеют не преувеличение, не ложь, не ребяческую фантазию, а факт действительности, такой, как она есть; но факт, не списанный с действительности, а проведенный через фантазию поэта, озаренный светом общего (а не исключительного, частного и случайного) значения, в о з в е д е н н ы й в п е р л с о з д а н и я, а п о т о м у б о л е е п о х о ж и й н а с а м о г о с е б я, б о л е е в е р н ы й с а м о м у с е б е, нежели самая рабская копия с действительности верна своему оригиналу. Так, на портрете, сделанном великим живописцем, человек более похож на самого себя, чем даже на свое отражение в дагерротипе, ибо великий живописец резкими чертами вывел наружу все, что таится внутри такого человека и что, может быть, составляет тайну для самого этого человека»

Искусство воспроизводит не «видимость» явлений, а их сущность, которая может и не совпадать с их видимостью, открытой поверхностному взгляду.

Эта концепция реализма принадлежит Белинскому, нигде не могла быть им заимствована, хотя и вырабатывалась мыслью, прошедшей гегелевскую выучку

Теперь несколько слов о стиле статьи.

Уже в письме к Боткину от 5—10 февраля 1840 года Белинский писал, что он «совсем не автор для немногих». Отныне он пишет не для избранного круга своих друзей и не для себя, а для публики. «Собственное удовлетворение и ваш восторг отныне — доказательство, что статья неудачна» В другом письме Белинский пишет: «стараюсь поглупеть, чтобы российская публика лучше понимала меня» (письмо от 14 марта 1840 года).

Работа просветителя на первых порах не легко давалась Белинскому и не всегда, как видим, удовлетворяла его как писателя. Но он упорно идет по этому пути, все больше и больше преодолевая себя и упрощая свое изложение. «Конкретности и рефлексии исключаются решительно», — пишет он тому же Боткину (9 апреля 1840 года).

Стремясь «действовать елико возможно, чтобы другие потом могли лучше жить», он видит в журнальной проповеди единственно возможное для себя средство к действию. Но чтобы сделать эту проповедь как можно более эффективной, надо было бросить «абстрактные общности» и «говорить о жизни по факту, о котором идет дело. Но это так трудно: мысль не находит слова»... (письмо от 10—11 декабря 1840 года).

Обзор «Русская литература в 1842 году» был первой статьей, которая удовлетворила Белинского с точки зрения поставленных им себе новых просветительских задач и своим, наконец найденным, новым стилем. Жалуясь на цензуру, от которой обзор так сильно пострадал, Белинский писал: «Я этою статьей очень дорожил, ибо она проста и по идее и по изложению» (письмо Боткину от 6 февраля 1843 года).

Сейчас в этой простоте «идей и изложения» Белинский видит уже не снижение, а возвышение своего творчества.

Статья напечатана в «Отечественных записках» 1843 г., т. XXVI, № 1, отд. V, стр. 1—26 (в журнале опечатка —52), без подписи (ценз. разр. 31 декабря 1842 г.)

142 Ф. Булгарин в своей газете «Северная пчела». Булгарин автор претендовавшего на сатиру романа «Иван Выжигин».

143 В статье «О русской повести и повестях Гоголя» (см. т. I наст. изд.) сам Белинский дал положительную оценку «Черной немочи» Погодина, признав, что здесь «быт нашего среднего сословия... изображен кистью мастерскою».

144 Установка Белинского здесь резко полемическая, и многое, в чем раньше признавались известные достоинства, подвергается беспощадному отрицанию и осмеянию (повести Полевого, его перевод «Гамлета» и т. п.). Отрицательно оценивая русский романтизм, Белинский прежде всего бьет по Полевому, по выдающемуся критику, беллетристу, драматургу этого направления.

145 «Северным Байроном» Полевой называл Пушкина.

146 Белинский имеет в виду Языкова.

147 Эта женщина — Жорж-Занд.

148 Намек на статью Полевого о Державине.

149 В 1829 году появилась 4-я глава из неоконченного романа Пушкина «Арап Петра Великого».

150 Этот поэт — Гоголь

151 Стихи из «Горя от ума» (Акт 4-й, явл. 4).

152 Первая сторона: Полевой, Булгарин, Греч, Сенковский, вторая — К. Аксаков, с которым Белинский полемизирует в двух статьях, напечатанных в этом томе, третья — сам Белинский.

153 Намек на Сенковского-Брамбеуса с его своеобразными оборотами и орфографией

154 Белинский написал о Ган целую статью в том же 1843 году.

155 О сборнике «Наши» см. примечание к статье «Педант».

156 «Суворов» Ф. Булгарина.

157 Белинский перечисляет свои статьи.

158 Библиография также составлялась Белинским.

159 Белинский не верит в возможность популяризации естественных наук.

160 Речь идет о «Литературном разговоре в книжной лавке» и других статьях Белинского о Гоголе за этот год, где почти всегда затрагивается критика «Библиотеки для чтения»

161 Отзыв о Погодине, конечно, иронический. «Дорожные записки» Погодина служили предметом пародии (см. «Записки Ведрина» Герцена).

А. Л.

ПАРАША

Когда Тургенев выпустил свою поэму, или, как он назвал ее, «рассказ в стихах» — «Параша», он «сходил к Белинскому и, не назвавшись, оставил его человеку один экземпляр». В майской книжке «Отечественных записок» за 1843 год он прочел статью Белинского о поэме. Белинский «так благосклонно отозвался обо мне, — пишет Тургенев, — так горячо хвалил меня, что, помнится, я почувствовал больше смущения, чем радости». Пренебрежительно относясь впоследствии к этому раннему своему произведению, Тургенев говорит, что этой статьи не может «вспомнить, не краснея».

Действительно, Белинский смело сравнивал «Парашу» с произведениями великих русских поэтов, приводил длинные цитаты как образцы поэтической удачи.

Читатель, знающий Тургенева лишь по его прозе, может быть удивлен такой оценкой и признать ее преувеличенной.

Однако черты позднейшего Тургенева в «Параше» уже ясно видны и тонко подмечены Белинским. Белинский считает достоинством поэмы наличие в ней «глубокой мысли, выхваченной из тайника русской жизни», он особенно ценит «изящную и тонкую иронию Тургенева, которой проникнут его лиризм», умение показать неизбежную победу пошлости в условиях российской действительности.

И другие особенности позднейшего Тургенева уловлены Белинским: отношение девушки, полной свежего чувства, к «изъеденному рефлексией» тургеневскому лишнему человеку, образ которого намечен в «Параше».

В отрицании Белинским первого тургеневского «лишнего человека» сказался уже первый критик-разночинец.

«Герой «Параши» — один из тех маленьких великих людей, которых теперь так много развелось и которые улыбкою презрения и насмешки прикрывают тощее сердце, праздный ум и посредственность своей натуры».

Проверяя свое первое впечатление, Белинский еще более утверждается в своем мнении о поэме. Он пишет Тургеневу 8 июля 1843 года: «Я еще раз десять прочел ее: чудесная вещь, вся насквозь пропитанная и поэзией (что очень хорошо), и умом (что еще лучше, особенно вместе с поэзиею)».

Он ценит в «Параше» тот гуманный субъективизм, тот суд поэта над жизнью, который, по Белинскому, характерен для современного искусства и может только возвысить поэзию.

Напечатано в «Отечественных записках» 1843 г., т. XXVIII, № 5, отд. VI, Библиографическая хроника, стр. 1—11, без подписи (ценз. разр. 30 апреля 1843 г.).

А. Л.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В 1843 ГОДУ

В этом обзоре Белинский продолжает создавать новый стиль своей критики. Все меньше и меньше отвлеченных рассуждений, выраженных в длинных, часто патетических периодах; все больше фактов, искусно связываемых друг с другом и ведущих хотя и к общим, но тем не менее актуальным для читателя выводам. Раньше в критике Белинского преобладала дедукция, теперь — индукция.

Обозрение за 1843 год, как и обзор за 1841 год, Белинскому пришлось начать с одного и того же вопроса — об отсутствии книг, удовлетворяющих спрос читателя. Но в 1841 году это дало автору повод для рассуждений на тему о подлинном или мнимом существовании русской литературы. Теперь же вопрос ставится более конкретно. Отмечая падение книжной продукции, Белинский указывает на объяснение этого факта ростом журналов. Однако подобное объяснение поверхностно: не журналы поглощают книгу, а наоборот, отсутствие книги вызывает спрос на журналы как на издания, заменяющие книгу. Журналы проводят в публику произведения, которые или не были бы изданы, или нашли бы только весьма ограниченное количество читателей. Причина падения книжной продукции гораздо глубже. Объясняется оно тем, что, так сказать, льготный период русской литературы кончился. Повысилась требовательность и исчерпаны те возможности привлечь внимание читателя, которые могли быть использованы раньше. Пройдены до конца те ложные пути, которые прежде казались верными. Теперь приходится итти по единственно верному пути — пути Гоголя, который является вместе с тем настолько трудным, что доступен лишь действительно крупным дарованиям. Это доказывается обзором предшествующего периода русской литературы, в котором соблюдена историческая точка зрения. Языковым и Бенедиктовым принадлежит заслуга — и немалая, — хотя она и особого свойства. Временным успехом своей поэзии, легкостью связанного с этим успехом ее опошления они навсегда уничтожают возможность подобной поэзии. Отражаясь в пародиях своих многочисленных подражателей, они убеждают и неискушенных читателей, что сам оригинал в сущности является пародией.

Но и подлинно великие писатели предшествующего периода не являются больше руководящими образцами. Даже реализм Пушкина не удовлетворяет уже критика. Недостатки пушкинского «Бориса Годунова» — «отсутствие драматического движения, преобладание эпического элемента и, вследствие этого, какое-то холодное, хотя и величавое спокойствие, разлитое во всей пьесе», — происходит от того, что она «с л и ш к о м б е з у к о р и з н е н н о в е р н а исто-

рической действительности русской жизни». Великий шаг вперед в свое время, этот реализм как верность исторической действительности, реализм спокойного эпоса, не есть реализм Белинского. В сущности критик противопоставляет свою концепцию реализма той его концепции, над которой не могла подняться дворянская литература. Вопрос о реализме совпадал с вопросом о сознательно тенденциозном искусстве. Реализм дворянской литературы, противопоставлявший откровенной тенденциозности свою замаскированную тенденциозность в виде свободного от «житейского волнения» искусства, мог быть лишь объективистским реализмом. Как истинный предшественник боевой критики 60-х годов, Белинский не приемлет подобного реализма. И не приемлет его не только с политической, моральной, но с эстетической точки зрения. Теперь, как мы видим, его достоинства — безукоризненная верность исторической действительности — кажутся ему связанными с недостатками, с преобладанием эпического элемента там, где должно было господствовать драматическое напряжение и т. п. Живая, волнующая тенденция, органичная для художника настолько, что ею проникнуто всякое его восприятие действительности, не только не портит произведения, но придает ему всю прелесть жизни.

Современная тенденция связана с новой тематикой. Критик требует от литературы той тематики, которую возвестил Гоголь в словах: «теперь сильнее завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить, во что бы то ни стало, другого, отмстить за пренебрежение, за насмешку. Не более ли имеет теперь электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?» Наступил конец «сказочкам, где влюблялись да и женились». Литературе уготована более высокая задача: она должна быть «не только верным отголоском общественного мнения, но и его ревизором и контролером».

Литература выполняет у Белинского просветительские задачи, поэтому и тематика ее должна быть приведена в соответствие с ними. Просветительские задачи у Белинского заключались в улучшении не нравственности отдельных людей, а форм и отношений общества. «Люди везде люди», «человеческая природа» сама по себе неизменна, — рассуждает он как подлинный просветитель, но «общество улучшается», и нужно всячески стремиться к этому улучшению. При тех же наклонностях человек в зависимости от этого улучшения действует совершенно иначе. Чтобы способствовать «улучшению общества», литература должна усвоить социальную тематику. Стремлением к социальной тематике объясняется и парадоксальное на первый взгляд отношение критика к сатире в этой статье, которое может смутить читателя. Оказывается, Гоголь убил не только «натянутый, на ходулях стоящий идеализм», но и «сатирический дидактизм». «Теперь нет сатиры...». Дело в том, что под сатирой Белинский меньше всего разумеет здесь сатиру социальную. Сатирой Белинский называет сатиру старую, обличающую личные, а не общественные пороки, изображающую эти личные пороки настолько отвлеченно от живых людей и обстоятельств, что обличаемые «без боязни подходили к своему гонителю, к дряхлому, беззубому бульдогу, гладили его по толстой и лоснящейся шее и охотно кормили его избытками своей трапезы». Этой беззубой сатире противопоставляется, хотя и не называемая, сатира социальная, реалистическая, которая «вместе с людьми изображает и общество».

Строки Белинского о сатире Н. Г. Чернышевский считал «написанными в духе совершенной положительности». И это, конечно, не потому, что он отрицал значение сатиры или считал ее «ложным родом». Белинский наносил удар старой отвлеченной сатире и прокладывал путь сатире конкретной, социальной, которая, действительно, может быть «истинным родом» искусства. Ее, как мы видим, он называет юмором. Тем самым нам раскрывается смысл еще одного важного понятия у Белинского. Юмористическими для него могут быть целые произведения, которые мы называем сатирическими, как например «Мертвые души» Гоголя; юмористический элемент может быть свойствен в той или иной мере любому реалистическому роману, повести, поэме, драме, не являющимся в целом сатирой.

Статья напечатана в «Отечественных записках» 1844 г., т. XXXII, № 1, отд. V, Критика, стр. 1—42, без подписи (ценз. разр. 31 декабря 1843 г).

162 Баратынский, Языков.
163 Повести М. П. Погодина.
164 См. статью Белинского о Бенедиктове в т. I наст. изд.
165 Реакционный журнал, выходивший под редакцией мракобеса Бурачка.
166 См. статью о «Параше» в настоящем томе.
167 «Библиотека для чтения».
168 Белинский имеет в виду отношение враждебной критики к его оценкам Державина, Карамзина и др.
169 Белинский намекает на романы Булгарина.
170 Белинский отвечает здесь на упреки в неустойчивости убеждений.
171 Как «малороссийский жарт» — определял творчество Гоголя не признававший его Н. А. Полевой.
172 Цитата из статьи Сенковского в «Библиотеке для чтения».
173 Намек на своеобразную орфографию Сенковского, редактора «Библиотеки для чтения».
174 Это намерение осталось неосуществленным.
175 Эта статья принадлежит Белинскому.
176 См. Собрание сочинений под ред. Венгерова, т. VIII, стр. 416—420 Из-за этого отзыва у Белинского завязалась полемика с Я. Гротом См. заметку «Парижские тайны» (Полное собр. соч Белинского под ред. С. А. Венгерова, т. VIII, стр. 490—494).
177 Статью о «Парижских тайнах» Сю см. в настоящем томе.
178 А. И. И-р — А. И. Искандер — псевдоним А. И. Герцена.
179 «Записки Вёдрина» —остроумная пародия А. И. Герцена на путевые записки М. П. Погодина.

А. Л.

ПАРИЖСКИЕ ТАЙНЫ.

Статья о «Парижских тайнах» Э. Сю интересна чрезвычайно отчетливо выраженной в ней социалистической точкой зрения и такой оценкой романа Сю, которая, резко противореча оценке этого произведения даже передовыми кругами Запада того времени, приближается к отзыву о нем Маркса.

Замечательно, что идея социализма появляется у Белинского одновременно с идеей личности. Белинский был одним из тех немногих, кто уже в то время понимал, что именно социализм не отрицает идею личности, а утверждает ее В письме Боткину от 8 сентября 1841 года Белинский провозглашает свой новый девиз: «социальность, социальность — или смерть», во имя не абстрактного общего, от которого он уже отказался (см знаменитое письмо Боткину от 1 марта 1841 года), а во имя личности: «Что мне в том, что живет общее, когда страдает личность». Отказываясь во имя страдающей личности от гегелевского примирения, Белинский не стал индивидуалистом. Он никогда не мыслил личность оторванной от общества: Идея личности у Белинского — это идея социальной ответственности за судьбу каждого человеческого индивида: «Прочь же от меня блаженство, если оно достояние мне, одному из тысяч. Не хочу я его, если оно у меня не общее с меньшими братиями моими. Сердце мое обливается кровью и судорожно содрогается при взгляде на толпу и ее представителей» (Письма, II, стр 266). Но если идея социализма, не противоречащая идее личности вначале противопоставляется Гегелю, то с более глубоким проникновением в гегелевскую философию, ее диалектическую сторону, это противопоставление исчезает. В первой своей статье, где Белинский, поскольку было возможно, выразил идею социализма, ставшую для него «идеей идей», «бытием бытия», в статье о книге Лоренца («Руководство к всеобщей истории») он связал идею социализма не с той или иной утопической системой, а с философией Гегеля, понятой уже как диалектический историзм. Историческое движение с его отрицанием предыдущего в последующем и вместе с тем сохранением отрицаемого на новой, более совершенной основе интересует теперь Белинского в учении Гегеля. Тщательно подчеркивается Белинским диалектичность исторического прогресса,

раскрытая Гегелем: он совершается «не прямою линией и не зигзагами, а спиральным кругом, так что высшая точка пережитой им (человечеством) истины в то же время есть уже и точка поворота от этой истины» (Полное собр. соч. В. Г. Белинского, т. XII, стр. 336).

Гегель, этот «величайший и последний представитель философии», дал истории такое «бесконечное и всеобъемлющее значение», что «историческое созерцание могущественно и неотразимо проникло собой все сферы современного сознания» (там же, стр. 332—334). Это «историческое сознание» усиливает «чувство общественности». «Каждый живее чувствует себя в обществе и общество в себе». Содержание «исторического созерцания» не может не быть социальным. А будучи социальным, оно должно перейти в действие. «Современные интересы», без которых Белинский теперь не мыслит искусства, оказываются неразрывно связанными с идеей социализма.

Идея социализма становится содержанием искусства: «не интересы сословия, но интересы общества; не интересы государства, но интересы человечества, словом, это о б щ е е в идеальном и возвышенном значении слова» (там же, стр. 333). «Э т а и д е я о б щ е г о», идея единого человечества, осуществляющего себя в истории через свое отрицание, является для Белинского основанием для вывода о необходимости социализма. Если «современное состояние человечества есть необходимый результат разумного развития», то от настоящего его состояния можно сделать обязательные для всех народов «посылки к его будущему состоянию, что свет победит тьму, разум победит предрассудки, свободное сознание сделает людей братьями по духу — и будет н о в а я з е м л я и н о в о е н е б о» (там же, стр. 338). Эти слова были зашифрованной формулой социализма для Белинского в то время (см. письмо Боткину от 8 сентября 1841 года).

Конечно, социализм Белинского был утопическим, и все эти умонастроения проникнуты еще крайним идеализмом. Само дальнейшее развитие человечества, самый прогресс ставится в исключительную зависимость от «успехов истории как науки». Но не эти неизбежные для Белинского того времени ошибки здесь важны, а то гениальное чутье, с которым он нащупывает свои пути революционно-демократического идеолога, та сила мысли, с которой он связывает гегелевский историзм с идеей социализма, та сила, с которой сравниться мог, пожалуй, лишь один Герцен в современной Белинскому России. Белинский в статье о книге Лоренца, написанной в 1842 году, не повторял зады, а был на уровне передовой европейской мысли своего времени.

На таком же высоком уровне и статья о «Парижских тайнах» Сю. Лет через десять-двенадцать ее идеи будет развивать Чернышевский. В 1844 году, когда она была написана, она являлась резким диссонансом по отношению к либерально-монархическому крылу кружка западников и вряд ли в ком-либо из них, кроме Герцена и Огарева, могла встретить сочувствие.

В статье противопоставлены интересы буржуазии и интересы народа. В данной здесь оценке июльской революции вопрос ставится так: что же выиграл народ, совершивший эту революцию? Белинский отвечает ясно и определенно: «его положение не только не улучшилось, но значительно ухудшилось против прежнего. А между тем, вся эта историческая комедия была разыграна во имя народа и для блага народа». Благодаря июльской революции «мещанство твердою ногою стало на место «аристократии», но народ стал еще в большей мере предметом эксплоатации. Под народом Белинский понимает здесь пролетариат и, характеризуя его положение, не поддается никаким либеральным иллюзиям. С последовательностью революционного демократа оценивает он буржуазные свободы, буржуазное формальное равенство: «Вечный работник собственника и капиталиста, пролетарий весь в его руках, весь его раб, ибо тот дает ему работу и произвольно назначает за нее плату... Хорошо равенство». «Вся власть, все влияние в государстве сосредоточены в руках владельцев, которые ни единою каплей крови не пожертвовали за хартию, а народ остался совершенно отчужден от прав хартии, за которую страдал».

Где же выход из этого положения? Читая страстные строки Белинского о том, что «в слепом и безумном самоотвержении народ не щадил себя, сражаясь за нарушение прав, которые нисколько не делали его счастливее, и следовательно,

так же мало касается его, как и вопрос о здоровье китайского богдыхана», можно заключить, что наш критик вместе с утопистами отрицает значение борьбы трудящихся масс за свое освобождение. Однако вряд ли это было бы верно. В противоположность утопистам Белинский верит в силу масс, в их способность к целесообразным действиям: «Искры добра еще не погасли во Франции — они только под пеплом и ждут благоприятного ветра, который превратил бы их в яркое и чистое пламя. Народ — дитя, но это дитя растет и обещает сделаться мужчиной, полным силы и разума... В народе уже быстро развивается образование, и он уже имеет своих поэтов, которые указывают ему его будущее, деля его страдания и не отделяясь от него ни одеждою, ни образом жизни».

Этими словами Белинский как бы перекликается с Марксом, который в «Святом семействе» по поводу того же романа Е. Сю замечает, что «упорное сопротивление, которое низшие классы встречают в практической жизни, подвергает их постоянному изменению» и что «новая прозаическая и поэтическая литература, исходящая в Англии и Франции из низших классов», говорит о том, что развитие масс может совершаться и без помощи филистеров (см. «Святое семейство», Маркс и Энгельс, Соч., т. III. стр. 164, Гиз, 1929).

Конечно, от великой идеи Маркса об исторической роли пролетариата как творца нового общества Белинский еще очень далек. Он был на том пути критики буржуазного общества, который продолжали революционные демократы последующего десятилетия. Как и они, он понимал, что мирное разрешение социальных противоречий невозможно. Еще в 1841 году в письме к Боткину, где он мог высказаться более откровенно, чем в печати, он писал, что «смешно и думать», будто преобразование общества «может сделаться само собою, временем, без насильственных переворотов, без крови... Да и что кровь тысячей в сравнении с унижением и страданием миллионов?» (Письма, II, стр. 269). Когда Белинский спорил с Грановским о значении Робеспьера, это был спор революционного демократа с либералом, которому ненавистна революция и который не может и не хочет понять, что новый мир «утверждается на земле не сладенькими и восторженными фразами идеальной и прекраснодушной Жиронды», а «обоюдоострым мечом слова и дела Робеспьеров и Сен-Жюстов» (Письма, стр. 305).

К Марксу, а не к буржуазной критике, как бы либеральна или радикальна она ни была, приближается Белинский в своей оценке затрагивающего все эти вопросы романа Е. Сю, — к Марксу, давшему в «Святом семействе» уничтожающую критику этого романа, в котором филантропия рекомендовалась как средство разрешения социального вопроса, а лицемерная буржуазно-моралистическая тенденция искажала живые образы.

Белинский резко отличает популярного французского романиста от тех «истинных друзей народа», которые «слили с его судьбою свои обеты и надежды, и которые добровольно отреклись от всякого участия на рынке власти и денег». «Филистер конституционно-мещанской гражданственности» Е. Сю смотрит на массу с точки зрения «истинного мещанина», то есть как на погрязшую в пороках и преступлениях чернь, подлежащую исправлению. Правда, Сю сочувствует ее бедствиям, но Белинский знает цену этому сочувствию, обещающему «такие верные барыши». Как сочувствует? спрашивает критик, и отвечает, разоблачая подлинный характер социальных идей Е. Сю: «Он желал бы, чтобы народ... перестав быть голодною, оборванною и часто поневоле преступною чернью, сделался сытою, опрятною и прилично себя ведущею чернью, а мещане, теперешние фабриканты законов во Франции, оставались бы попрежнему господами Франции».

Белинский беспощадно разоблачает буржуазный реформизм Сю, не желающий признать, что общественное зло не в отдельных недостатках общественного строя, а «во всем устройстве общества».

Разбирая отдельные персонажи, Белинский дает резко отрицательную оценку главного героя романа — Родольфа, в котором автор хотел изобразить благодетеля народа. Для Белинского, как и для Маркса, это — «ужасный эффектер», кругозор которого, как и кругозор его автора, ограничен мещанством, допускающим справедливость «только в денежных делах».

Критик понимает, как это видно из другой статьи, где он также говорит о «Парижских тайнах» («Русская литература в 1842 году»), что лучшие лица здесь

и не самые добродетельные, как идеальный и небывалый Родольф, а те, в которых добрые природные начала борются с искусственными, то есть привитыми обстоятельствами и враждебным влиянием общественного устройства».

Раскрывая ложность основных тенденций романа в его положительных образах, в фальши его сюжета и построения, Белинский, однако, не обладает еще такой точкой зрения на социальную действительность, которая позволила бы ему «поправить» Сю, восстановить в конкретных фигурах произведения искаженную Сю истину.

Именно это сделал К. Маркс своим анализом «Парижских тайн». Он восстанавливает как бы «первоначальный образ» героев романа Сю из низших классов — Верни, Флер де Мари, Риголетты, то есть намечает тот образ, который они имели бы, если б действительность не была искажена в мещанском сознании автора. Маркс раскрывает в этих образах элементы будущего, сознательного пролетария, призванного создать новое общество. Дать такой анализ мог только критик, уже разгадавший историческую роль пролетариата.

Статья напечатана в «Отечественных записках» 1844 г., т. XXXIII, № 4, отд. V, Критика, стр. 21—36, без подписи (ценз. разр. около 30 марта 1844 г).

[180] Оценка Гюго принадлежит к числу ошибочных у Белинского. Он переносил на великого французского поэта свою антипатию к французскому романтизму вообще, которую сохранял в разные периоды своей деятельности; конечно, мотивы отрицания менялись. В период примирения с действительностью критик порицал романтиков, и в особенности того же Гюго, за субъективизм, за неумение передать гармонию действительности, за клевету на жизнь. В романтическом отрицании классицизма Белинский не видел ничего нового, а лишь своего рода обратное «общее место» того же классицизма.

В период отрицания и борьбы с действительностью французский романтизм отвергался как противоречащий реализму (см. например статью «Русская литература в 1842 году»). Историческая точка зрения к нему не применялась: для Белинского это было еще явление достаточно актуальное, хотя неоднократно он говорил о его устарелости.

[181] В Бальзаке Белинский не сумел увидеть великого реалиста. Он воспринимал в нем черты, роднившие его с ненавистными критику романтиками, ассоциировал его с последними и отвергал вместе с ними.

[182] Сенковский (бар. Брамбеус) в своем журнале «Библиотека для чтения».

[183] Хартией называлась конституция, введенная во Франции в 1814 году после разгрома Наполеона силами европейской реакции. Согласно этой конституции, политические права были предоставлены лишь крупным землевладельцам и крупнейшей денежной и промышленной буржуазии. «Новый режим был, таким образом, компромиссом между старым дворянством и верхами буржуазии». Отмена предоставленных крупной буржуазии прав в пользу реакционного дворянства — нарушение «хартии» — послужила поводом к июльской революции.

[184] Это противоречит широкому взгляду на дидактическую поэзию в статье «Разделение поэзии на роды и виды» и недостаточно обосновано. Из того, что «Парижские тайны», по мнению Белинского, — плохой роман, нельзя вывести «невозможность и незаконность дидактического рода поэзии», к которому этот роман принадлежит.

[185] «Дело Фаншетты». В 1843 г. во Франции вызвал большой шум случай с больной пятнадцатилетней девочкой Фаншеттой, выгнанной монахинями из монастырского приюта. Жорж-Занд использовала этот случай для выступления против клерикалов.

А. Л.

ПЕТЕРБУРГ И МОСКВА

Статья «Петербург и Москва» — одна из четырех статей Белинского, помещенных в изданном Некрасовым двухтомном сборнике «Физиология Петербурга» — 1844—1845 гг. (Белинскому принадлежат там, кроме этой статьи, еще

общее введение, «Петербургская литература» и «Александрийский театр»). Статья представляет собою «физиологический очерк», то есть зарисовку с натуры, углубляющуюся в бытовые детали описываемых явлений. Но в отличие от «Физиологических очерков» объективного характера, очерк Белинского проникнут резко выраженной субъективностью и в смысле отражения личного опыта автора и в смысле социально-политической тенденции.

С переездом Белинского в Петербург связан один из важнейших моментов его жизни — отказ от примирения с действительностью, упорное и страстное развитие «идеи отрицания». В Петербурге Белинский нашел себя, нашел те пути, которые он искал в московский период, пути к революционно-демократической идеологии. Конечно, не самый переезд в Петербург вызвал переворот в его мировоззрении. Но, несомненно, жизнь в единственном в тогдашней России большом городе европейского типа, — городе, где все ее противоречия были выражены резче, чем где бы то ни было,—ускорила ту эволюцию, которая совершалась в Белинском.

«Петербург, — пишет Белинский, — имеет на некоторые натуры отрезвляющее свойство: сначала кажется вам, что от его атмосферы, словно листья с дерева, спадают с вас самые дорогие убеждения; но скоро замечаете вы, что это не убеждения, а мечты, порожденные праздною жизнью и решительным незнанием действительности, — и вы остаетесь, может быть, с тяжелою грустью, но в этой грусти так много святого, человеческого... Что мечты! самые обольстительные из них не стоят в глазах д е л ь н о г о (в разумном значении этого слова) человека самой горькой истины».

«Идея» Москвы — это семейственность, домашность, а в связи с ней оторванность от широкой жизни, от жизни своего времени, от широких общественных интересов, замкнутость в тесном кружке, где ничто не мешает культивировать «высокопарные мечты, идеалы, теории, фантазии». В Москве поэтому лучшие люди страны погружены в теоретические умствования, не заботясь об их соответствии действительности. Проводя эту «идею» во всех деталях своих мастерских описаний, Белинский вспоминал о том времени, когда он, говоря словами Чернышевского, «твердил, что действительность значительнее всех мечтаний, но, подобно своим друзьям, смотрел на действительность глазами идеалиста, не столько изучал ее, сколько переносил в нее свой идеал и верил, что идеал этот имеет себе соответствие в нашей действительности».

В противоположность сонной, «домашне-семейственной», живущей прошлым Москве, Петербург зовет от мечты к живому делу. Он так же будит отдельного человека, как реформы Петра пробудили московскую Русь. «Идея» Петербурга — быть «окном в Европу», и прекраснодушный московский юноша приобщается здесь к европейской жизни.

«Петербург, — говорит Чернышевский, отчасти и по своему личному опыту, — как известно всем, пережившим идеалистический период воззрений, ни мало не удобен для сохранения таких мечтаний. В Петербурге действительная жизнь настолько шумна, беспокойна и неотвязна, что трудно обманываться относительно ее сущности, трудно не разубедиться в том, что она движется вовсе не по идеальному плану гегелевской системы, трудно остаться идеалистом. Петербург, с обычной своей готовностью услужить новому жителю всеми возможными разочарованиями, не замедлил доставить Белинскому обильные материалы для поверки благосклонных к действительности выводов Гегелевой философии. Результатом этой поверки было для теоретических убеждений — очищение принципов Гегеля от их односторонности, и вывод новых следствий, в духе строгой современной науки, для жизненных стремлений — отвержение прежнего квиетизма, разрушаемого действительностью, сохранение высокого убеждения, что разум и правда должны и будут владычествовать в жизни, хотя мы далеки еще от этого времени. Белинский убедился, что действительность заключает в себе очень много ложных и вредных элементов, и посвятив всю свою деятельность водворению в жизни владычества ума и правды, начал неутомимую, беспощадную борьбу со всем, что препятствовало достижению этой цели» (Чернышевский, «Очерки гоголевского периода», Соч., т. II, стр. 197—198).

Приведенные строки Чернышевского прекрасно характеризуют тот дух социального оптимизма, реализма и протеста, которым проникнута статья

«Петербург и Москва» и который у Белинского ассоциируется с Петербургом.

Смутные искания реалистического мировоззрения, которые принимали раньше уродливую форму примирения с действительностью, теперь приводят Белинского к реалистическому взгляду на действительность как объект не примирения, а познания и борьбы.

Но здесь это сопоставление выходит уже за пределы чисто личных переживаний. Петербург бьет по московскому прекраснодушию именно потому, что он представляет реалистическую идею европеизма, будущее, чуждое бесплодных мечтаний, но действительно осуществляющее идеалы, в противоположность Москве — этой, по Белинскому, большой русской деревне — Обломовке, воплощающей отживающее прошлое. Поэтому эти два города, обобщенные в Россию прошлого и в Россию будущего, выражают для Белинского идеи двух борющихся направлений — западничества и славянофильства. И Белинский сводит здесь счеты со славянофилами, для которых Петербург был всегда призрачным городом, подобным его туманам, обреченным, как все случайное, неорганическое на гибель.

Выражая дорогие Белинскому идеи западничества, очерк полон во всех своих деталях той «субъективности», которой у Белинского является социально-политическая тенденция. Она и в восхвалении реформы Петра, и в оправдании самой идеи создания столицы на Невских берегах, она в смелом принятии исторической необходимости, отвергаемой московским славянофильским донкихотством.

Это не значит, что субъективность Белинского здесь выразилась в идеализации новой столицы России. С острой иронией критик подчеркивает недостатки, связанные с ее достоинствами, но как на путь к их устранению он указывает символически на начатую постройкой ж е л е з н у ю д о р о г у, которая свяжет Москву с Петербургом и тем самым Россию с Западом

Из изложенного видно, как тесно связана статья с самыми глубокими умонастроениями Белинского, со всем его развитием. Но и по своей теме, и по исполнению, и по своим литературным источникам она—характерный продукт эпохи. Сопоставление Петербурга с Москвой было особенно популярно в период споров между западничеством и славянофильством. Но и раньше, еще в 1837 году, Гоголь в своих «Петербургских заметках» в «Современнике» коснулся этой темы и положил начало ее трактовке в ироническом тоне. В этом тоне выдержана статья Герцена «Москва и Петербург» (см. Собр. соч., т. III, Петр. 1919), написанная еще в 1842 году и, несомненно, послужившая Белинскому образцом и отчасти источником. Статья эта «обошла всю Россию в рукописных копиях». В 1846 году отрывки из нее Герцен поместил в рассказе «Станция Едрово». В целом она не могла быть пропущена цензурой.

Ряд мотивов этой остроумной статьи, или, как сам Герцен ее называет, «шутки», получил развитие у Белинского: и Герцен указывает на то, что Петербург основан на противоречиях и противоположностях; и для него Москва — тина, засасывающая все талантливое, которое только тогда проявляет себя, когда переезжает в Петербург. Ее дома он называет хуторами, подчеркивая этим изолированность москвичей, замкнувшихся в тесном семейном кругу. «Разъединенный быт славяно-восточный напоминается на каждом шагу». На эту тему распространяется и Белинский. Он дает ряд картин московского быта, московской улицы с часто попадающимися домишками, огороженными заборами и отдельными пустырями, рассказывает о мечте московского обывателя обзавестись таким «хутором», где он был бы сам себе хозяин.

Другие общие черты: московское добродушие, московский застой, лень, и — суетная деятельность Петербурга. В хорошо известной Белинскому статье Герцена уже выражена та мысль «Петербурга и Москвы», что если деятельность новой столицы большей частью бесплодна, то «самая привычка деятельности» — уже залог настоящего дела в будущем.

Не останавливаясь на ряде других общих мотивов, отметим один, высказанный у Герцена более ярко, чем в подцензурной статье Белинского: «Петербург тысячу раз заставит всякого честного человека проклясть этот Вавилон; в Москве можно прожить годы и, кроме Успенского собора, нигде не услышать проклятия. Вот чем она хуже Петербурга». Москва усыпляет и примиряет с действи-

тельностью, Петербург своими резко выраженными социальными противоречиями зовет к борьбе с ней

Но, кроме подобных отголосков статьи Герцена, в статье Белинского есть ряд как бы возражений на нее. Белинский, несомненно, и в ту пору был более последовательным противником славянофилов, чем Герцен. Для Герцена Петербург лишен истории «в ту и другую сторону», не имеет ни прошлого, ни будущего, он весь — в настоящем. Это говорили и славянофилы. Для Белинского Петербург — символ будущего, он, его история, самая важная часть всей истории страны. Для Герцена, как и для славянофилов, Петербург не имеет корней в национальной жизни, следовательно, случайно явившись, также случайно может исчезнуть. Для Белинского Петербург столь же органичен и необходим, как и вся связанная с ним европеизация России. Для Герцена Москва воплощает национальное, русское. Новая же столица воплощает мысль, что «для России одно спасенье — перестать быть русской». Белинский далек от этого противопоставления национального и европейского, внушенного Герцену славянофилами. Белинский и не думает здесь, как и вообще в полемике со славянофилами, отрекаться от своей национальности. Он борется только со славянофильским предрассудком, с их мнением, что европеизм «из русского человека должен сделать не русского человека, и будто бы, следовательно, все русское может поддерживаться только дикими и невежественными формами азиатского бытия».

Мы остановились на этом сопоставлении, так как оно довольно убедительно показывает, насколько идеология первого русского критика-разночинца была последовательнее взглядов наиболее близких ему соратников-дворян.

Напечатано за полной подписью в сборнике «Физиология Петербурга, составленная из трудов русских литераторов» под ред. Н. Некрасова, СПБ, 1845, ч. I, стр. 31—97 (ценз. разр. 2 ноября 1844 г.).

186 Намек на славянофила К. Аксакова, одно время появлявшегося в древнерусском одеянии

187 Журнал «Москвитянин».

188 Намек на примкнувшего к славянофилам поэта Языкова.

189 Намек на Шевырева

190 Сравнение «Мертвых душ» с «Илиадой» принадлежало К. Аксакову, написавшему брошюру «Несколько слов по поводу «Мертвых душ», полемике с которой Белинский посвятил две статьи, помещенные в настоящем томе

А. Л

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА в 1844 ГОДУ

Мы уже знаем, как стремился Белинский писать в своих статьях не столько о литературе, сколько о «деле», то есть об основных социальных и политических проблемах эпохи. Чем дальше, тем более тягостной становится для него необходимость писать лишь о литературе и критике, маскировать рассуждениями на эстетические темы свои общественные идеи, ограничиваться художественной критикой там, где он стремился излить всю свою страсть борца за переустройство общества. «Природа осудила меня лаять собакой и выть шакалом, — пишет он Боткину, — а обстоятельства велят мне мурлыкать кошкою, вертеть хвостом по-лисьи» (Письма, т. III, стр. 184). Сознанием этой горькой необходимости проникнуто и начало данного обзора. С иронией он говорит о том, как наскучило ему писать о литературе и только о литературе, «единственном интересе», доступном публике, если не говорить о преферансе. Эти настроения великого критика-публициста были поняты Чернышевским, который, комментируя это место в своих «Очерках гоголевского периода», дает в нескольких строках такую превосходную характеристику Белинского последних лет его деятельности

«Теперь он грустит уже не о бедности русской литературы: ему грустно, что надобно рассуждать об этой литературе; он чувствует, что границы литературных вопросов тесны, он тоскует в своем кабинете, подобно Фаусту: ему тесно в этих стенах, уставленных книгами, — все равно хорошими или дурными; ему нужна жизнь, а не толки о достоинствах поэм Пушкина или недостатках повестей Мар-

линского и Полевого» (Н. Г. Чернышевский. «Избранные сочинения. Эстетика и критика», Гослитиздат, 1934, стр. 415).

Но волей-неволей приходилось пользоваться единственно доступной трибуной — трибуной литературной критики. Трактуя о романтизме и поэзии Языкова и Хомякова, раскрывая отношение их к жизни, Белинский все же говорит «о деле», наносит удары своим противникам не только по линии эстетической, но и общественной, умея тонко и убедительно показать единство той и другой.

Главная тема статьи — русский романтизм и славянофильство. В ней больше всего говорится о трех писателях: Полевом, Языкове и Хомякове. Казалось бы, темы разные. Романтизм — устаревшее литературное направление, славянофильство — актуальное для Белинского направление общественной мысли.

Однако статья поражает цельностью своего содержания. Славянофилами оказываются запоздалые романтики. И если не все романтики в прошлом стали славянофилами в настоящем (например Н. А. Полевой), то и в этом случае романтики выполняют общую со славянофилами охранительную функцию оправдания всего устаревшего и отсталого в русской жизни, борьбы с нарастающим демократическим движением.

Начнем с Полевого, с «романтической критики». Борясь с нею, как с еще не потерявшим всей своей силы противником, до некоторой степени опасным своим авторитетом, — а этот авторитет предоставлен теперь «к услугам тех самых людей, которые некогда очень боялись ее», — Белинский сугубо историчен. Признавая, что «результата всякого явления должно искать в самом этом явлении», критик объясняет падение романтической критики, ее союз с былыми ее врагами против нового ее противника — критики реалистической — тем, что составляло сущность русского романтизма и в эпоху его расцвета.

Белинский не думает отрицать заслуг русского романтизма вообще и Полевого в частности. Романтизм раскрепостил творческую личность писателя от тяготевших над ней традиций, отрицавших самобытное творчество и обрекавших на подражательность. Но отрицая блюстителя этих традиций, так называемый «псевдоклассицизм», русский романтизм не сумел противопоставить ему ничего положительного. Белинский возвращается здесь к уже неоднократно высказанной им мысли, что по существу между романтиками и классиками больше общего, чем различий. И романтизм стремился возродить эпическую поэму, и его «драматические представления» составлялись по тем же рецептам, как и «псевдоклассические драмы»: «те же избитые завязки и насильственные развязки». А главное, что роднит наш романтизм с «псевдоклассицизмом» и к чему сводятся все их общие черты, — это «украшенная природа», мы бы сказали — «лакировка действительности». «Нападки на «мерзости» романов Диккенса и на «сальности» произведений Гоголя — не чистый ли это классицизм XVIII века? — спрашивает Белинский, характеризуя позицию Полевого и уясняя ее общественное значение.

Выступая против Гоголя и Белинского, Полевой боролся против критическо-реалистического отношения к русской жизни; он видел в произведениях Гоголя клевету на нее, карикатуру, он выступал против суда над современной ему Россией. В этом отношении он смыкался со всем охранительным лагерем, который если не обрушивался, как Полевой, на самого Гоголя, то ожесточенно опровергал истолкование объективного значения гоголевского творчества, данное Белинским.

Есть еще одна черта, роднящая теперь русский романтизм со всем окостеневшим и отжившим в русской литературе.

И «псевдоклассицизм» и романтизм, — это чужеземные прививки, пересадочные растения. Критик показывает это, проницательно характеризуя западноевропейский романтизм. Там «романтизм был попыткой подновить старое, воскресить давно умершее». В Германии «это усилие остановить поток новых идей об обществе и успехи знания, основанного на чистом разуме. Во Франции он был вызван сперва как противодействие идеям переворота, потом как нравственная поддержка реставрации. Обстоятельства его вызвали, и вместе с обстоятельствами он и исчез. Но к нам он не находился ни в каких отношениях»... «Не поняв исторически умственного движения в современной Европе, романтическая критика «все, делавшееся в европейских литературах, целиком думала перенести в рус-

скую и потому впала в самые смешные ошибки». Раскрывая эти ошибки, Белинский как «человек экстремы» впадает в крайности. Он отдает предпочтение «Истории государства российского» Карамзина перед «Историей русского народа» Полевого, несмотря на бо́льшую и политическую и научную прогрессивность последней. Он преувеличивает различия исторических путей России и Западной Европы, хотя и прав, утверждая, что Полевой механически переносил идеи французских историков эпохи Реставрации о борьбе общин с феодализмом и т. п. на русскую почву.

Особенно важное значение имел для Белинского факт механического перенесения тех или иных идей из западной литературы в русскую. Из этого факта он сделал ряд весьма важных выводов.

В данной статье такой вывод был сделан из поэзии двух романтиков, являвшихся столпами славянофильства, — Языкова и Хомякова. На их примере Белинский убедительно показал, что именно направления, претендовавшие на «народность», провозглашавшие ее своим девизом, кичащиеся своим «национальным нутром», меньше всего этим обладают.

Восставая против риторического и несамобытного направления прежней литературы, противопоставляя ей «натуру, естественность и простоту» «житейского русского мира», Языков, как и Хомяков, на деле оказались теми же, лишенными самобытности, подражателями: «Славяне полубаснословных времен... говорят и чувствуют, как ливонские рыцари, которые, в свою очередь, очень похожи на немецких буршей». В трагедиях «Ермак» и «Дмитрий Самозванец» Хомякова, поставившего себе целью прославление старой Руси, «нет никакой России ни старой, ни новой, потому что ни в одной из них нет ничего русского». Это отзвуки чужеземного творчества — классической драмы, «Разбойников» Шиллера и т. п. Но этого мало: Белинский разоблачает классово-демагогический характер славянофильски-романтической поэзии, раскрывая всю фальшь этих подделок под народное и национальное. «Удаль» Языкова была... удалью барина, который только в стихах носил шапку, заломленную набекрень... — он старается закрыть свой фрак зипуном, поглаживает свою накладную бороду и, чтобы ни в чем не отстать от народа, так и щеголяет в своих стихах грубостью чувства и выражений».

Барским потугам на оригинальность и самобытность, романтическим попыткам взять преувеличением, утрировкой, замысловатостью словесных сочетаний Белинский противопоставляет эстетический критерий реализма: строгую точность выражения, простоту обстановки, естественность характеров; противополагает их восторженному тону, исключительным положениям, небывалым характерам. Мало того: беспощадным анализом стиля славянофильских романтических поэтов он показывает всю неэстетичность их поэзии, всю необоснованность их притязаний на красоту.

Статья появилась в момент особенного обострения отношений между западниками и славянофилами. Критик доказал художественную бесплодность враждебного направления, а главное, он поражал своих противников в самое сердце, убеждая в отсутствии в них всего того, за что они так страстно ратовали: национального содержания, национального лица. Языков озаглавил свой пасквиль против западников словами: «Не наши». Но «не нашими», не русскими, а лишь загримированными под русских полуевропейцами, усвоившими только верхи европейской культуры, чуждыми подлинного понимания своего народа, оказались славянофилы в лице своих поэтов, казалось бы, наиболее интимно связанных со своей национальностью. Подлинно национальное содержание выражает в литературе реализм, в области общественной мысли — западничество, ибо они органически вызваны развитием народа, ибо в них осознана и отражена подлинная русская жизнь. Борясь со славянофилами, с их навеянным с Запада романтическим национализмом, именно Белинский отстаивал национальную самобытность русской культуры. Статья вызвала большое смущение среди противников критика. Он был прав, когда писал Герцену: «А что ты пишешь Краевскому, будто моя статья не произвела на ханжей впечатления, и что они гордятся ею—вздор; если ты этому поверил, значит, ты плохо знаешь сердце человеческое и совсем не знаешь сердца литературного... Штуки, сударь ты мой, из которых я вижу ясно, что удар был страшен» (Письма, т. III, стр. 87)

С этой самооценкой критика скоро согласился и Герцен (см. его дневник, запись от 14 февраля 1845 г.).

Статья напечатана без подписи в «Отечественных записках» 1845 г., т. XXXVIII, № 2, отд. V, Критика, стр. 1—42 (ценз. разр. около 30 января 1845 г.).

[191] Таким ценителем прежде всего и главным образом был Белинский.
[192] «Критика с высшими взглядами» — слова Н. А. Полевого. У Белинского ироническое обозначение романтической критики.
[193] Ф. Булгарин, напечатавший в 1833 году в смирдинском альманахе «Новоселье» «Ничто или альманачная статейка о ничем».
[194] Вяземский.
[195] Характерная для гегельянского идеализма низкая оценка французской философии, особенно французского материализма.
[196] Повести Н. А. Полевого («Аббаддонна» и др.).
[197] «...Это не был успех «Горя от ума», то есть это не было успехом произведения большого общественного значения.
[198] См. статью о Баратынском в этом томе.
[199] В кавычках дан пересказ стихов Пушкина из стихотворения «Поэт».
[200] «Москвитянин».
[201] Редактором «Сына отечества» в то время был К. Масальский.
[202] «Северная пчела».
[203] Т. Л. — И. С. Тургенев.

А. Л.

ИВАН АНДРЕЕВИЧ КРЫЛОВ

О Крылове Белинский высказывался неоднократно — от многочисленных упоминаний и более или менее подробных характеристик в своих общих статьях-обзорах до ряда специальных рецензий, вызванных новыми изданиями басен Крылова (рецензии на издания 1835, 1840, 1843 и 1847 гг.). Во всех этих высказываниях точка зрения Белинского на Крылова, с полной определенностью выдвинутая им уже в «Литературных мечтаниях» (см. т. I наст. изд., стр. 37), оставалась абсолютно неизменной не только в целом, но — редкий случай в литературно-критической практике Белинского — и в частностях. Крылова Белинский признает одним из немногих действительных «представителей» русской литературы (в «Литературных мечтаниях» он называет его в числе четырех крупнейших русских писателей: Державин, Пушкин, Крылов, Грибоедов; в статье «Речь о критике» в числе пяти: Крылов, Пушкин, Грибоедов, Гоголь, Лермонтов), считает его не только величайшим русским баснописцем, «возведшим у нас басню до nec plus ultra совершенства» своего рода Пушкиным русской басни, впервые сообщившим ей подлинную художественность, но и «гениальным русским поэтом», «самобытным творцом», который «п е р в ы й внес в литературу русскую элемент народности». «Народность» басен Крылова критик особенно подчеркивает: «В его духе выразилась сторона духа целого народа; в его жизни выразилась сторона жизни миллионов», — пишет он в рецензии на издание 1840 года. («Отечественные записки» 1840 г., т. X, № 5); а в рецензии на издание 1843 года прямо заявляет: «Иван Андреевич Крылов больше всех наших писателей кандидат на никем еще не занятое на Руси место «народного поэта» («Отечественные записки» 1844 г., т. XXXII, № 2).

Все эти положения повторяются и развиваются Белинским и в настоящей его статье, написанной вскоре после смерти Крылова и дающей наиболее развернутую и вместе с тем как бы итоговую характеристику его творчества и оценку его значения. В смысле уточнения этого значения в настоящей статье важно проводимое критиком сопоставление между Крыловым и Пушкиным. Оба — «народные поэты», но между «народностью» Крылова и «народностью» Пушкина— такое же отношение, как между «рекою, пусть даже самою огромною» и «морем, принимающим в свое необъятное лоно тысячи рек и больших, и малых». Чрезвычайно существенно для эстетики Белинского 40-х годов и особое подчеркивание им в данной статье сатирической направленности басен Крылова. Не так давно вовсе исключавший сатиру из пределов художественной литературы

(см. об этом подробнее ниже, в примечаниях к статье о Кантемире), Белинский теперь главное достоинство басен Крылова усматривает именно в их сатирической природе. Разделяя по степени сатирической наполненности басни Крылова на три разряда, лучшими критик объявляет «басни чисто сатирические». Это дает ему возможность устранить ту непоследовательность, которая имелась во всех предыдущих оценках им Крылова. Делая их, он неизменно указывал на «ложность» самого жанра басни, как такового: «Басня, как род поэзии, довольно ложный род: ее явление возможно только у народа, находящегося еще в младенчестве» писал он, например, в 1843 году в своей первой статье о Пушкине; на возникающий же отсюда совершенно естественный вопрос, как примирить с этим огромное значение баснописцев — Лафонтена во Франции, Крылова у нас,— отвечал простым констатированием факта: «чем бы ни была басня, но Лафонтен и Крылов по справедливости составляют славу и гордость своих отечественных литератур». В данной статье Белинский это противоречие разрешает: «Все виды поэзии хороши, кроме... несовременного». Между тем наличие в баснях Крылова обличительного, сатирического отношения к действительности делает их остро современным жанром. Отсюда и «ложным родом» является не басня вообще, а та «нравоучительная побасенка» с ее дешевой «младенческой» «моралью», которая усиленно культивировалась «классицизмом» XVII и XVIII веков, и ярким образцом которой в нашей литературе были басни Дмитриева. Но крыловская басня, «басня, как с а т и р а», есть «истинный род поэзии»: «басня, как сатира, была и всегда будет прекрасным родом поэзии, пока будут являться на этом поприще люди с талантом и умом».

Наличие в баснях Крылова элементов критического реализма, умения «схватить смешную сторону» вещей и явлений, дать «комическое представление русского общества» делает Крылова, по правильной мысли Белинского, непосредственным предшественником и учителем Грибоедова. Несколько позже, в своей последней обзорной статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года», Белинский еще более уточнит историко-литературное место Крылова, признав его родоначальником последующего «гоголевского направления» в русской литературе — «первым великим натуралистом в нашей поэзии».

В своей последней рецензии на издание басен Крылова 1847 года Белинский мог с полным правом написать: «Говорить о баснях Крылова нет никакой нужды, потому что почти невозможно сказать о них что-нибудь новое». Высказывания Белинского о Крылове, действительно, заключают в своей совокупности все основные элементы правильной критической и историко-литературной оценки последнего.

О Крылове Белинский писал, что его басни — нечто большее, чем просто басни, что он придал им «жгучий характер сатиры и памфлета». То же самое можно сказать в известном смысле о его настоящей статье. Рассуждения о «народности», которыми он ее начинает, являются для него поводом к тому, чтобы дать очередной бой представителям враждебного общественного лагеря — в иронических зарисовках четырех «рыцарей народности» набросать яркие портреты деятелей славянофильства. Это делает его статью больше чем только критической и историко-литературной, сообщает ей черты жгучего политического памфлета.

Статья напечатана без подписи в «Отечественных записках» 1845 г., т. XXXVIII, № 2, отд. II, стр. 62—84 (ценз. разр. около 30 января). Принадлежность статьи Белинскому установлена только в наше время проф. Н. Л. Бродским («Печать и революция» 1923 г., кн. 4, стр. 9—25). Введена в т. XII венгеровского издания под ред. В. С. Спиридонова с рядом пропусков и ошибок, нами исправляемых по первопечатному тексту.

204 Восклицание первого «рыцаря народности» представляет собой соединение пародически переиначенных Белинским цитат из стихов поэта Н. М. Языкова (стихотворения «Песня балтийским водам» 1841 г. и «Н. В. Гоголю» 1842 г.— оба впервые напечатаны в «Москвитянине» 1842 года). На выражение «немецкая нехристь» Белинский резко нападает и в статье «Русская литература в 1844 году»,

напечатанной непосредственно перед настоящей статьей в предыдущей книжке «Отечественных записок». Слова о «рыцарях народности», которые «прячут свой... фрак под кафтан и, поглаживая накладную бороду... копируют гостинодворцев...», также почти буквально повторяют характеристику, даваемую в этой статье Белинским Языкову.

[205] Восклицание другого «рыцаря народности» более сложного состава. С одной стороны, оно восходит по своему словарю к посланию Пушкина к Языкову 1826 года («Языков, кто тебе внушил...»), резко отрицательный разбор которого Белинский предносылает своей характеристике Языкова в той же статье «Русская литература в 1844 году» (именно из этого пушкинского послания заимствуется Белинским выражение «буйство молодое» и слова «разымчивая, пьяная»). Однако, вместе с тем, это восклицание пародирует стихотворное «Послание другу из-за границы», напечатанное в том же 1845 году в «Литературной газете» (№ 5, стр. 97) за подписью «Н. Стукотнин». Стихотворение на самом деле было написано Некрасовым и представляет пародию на стихи Языкова (самая подпись подсказана определением Белинским стихов Языкова, как «рифмованной с т у к о т н и бесчувственных чувств и безмысленных мыслей») Белинский знал об этом и советовал послать его в славянофильский журнал «Москвитянин», рассчитывая, что редакция не заметит пародийного характера стихов, опубликует их в своем журнале и тем попадет в комическое положение (Письма, т. III, стр. 86). По-видимому, ту же цель — выдать пародию за подлинные стихи языковской школы — преследовал Белинский и здесь, влагая ряд выражений из этого стихотворения в уста второго «рыцаря народности» (из пародии Некрасова заимствованы выражения: «дока», «бурлит кровь», «пенная влага», «к родине любовь» и пр.).

[206] По предположению Н. Л. Бродского, «в третьем персонаже статьи Белинского можно видеть редактора «Москвитянина» Шевырева, известного своими резкими выпадами против европейской науки и слейно писавшего о благодати древнерусской «самобытной жизни» («Печать и революция» 1923, кн. 4, стр. 24).

[207] В образе четвертого «рыцаря народности» Белинский жестоко высменвает одного из самых ярких и воинствующих идеологов славянофильства — поэта А. С. Хомякова, уничтожающую оценку творчества которого, совершенно совпадающую с тем, что говорится в настоящей статье, он дает в той же статье «Русская литература в 1844 году». Под «Гимнами пеннику» Белинский имеет в виду стихотворение «Русскому вину» поэта-самоучки Е Милькеева, незадолго перед тем выпустившего книжку стихов и усиленно выдвигавшегося критиками славянофильского лагеря. Говорил, что «этот напиток был для Ломоносова животворным источником вдохновения» тот же Милькеев (ср. уничтожающее упоминание о нем в статье «Русская литература в 1843 году»); о «холодном сладострастье» стихов Языкова говорится в статье «Русская литература в 1844 году».

[208] То-есть во время заключения на острове св. Елены.

[209] Белинский имеет в виду Ф. В Булгарина.

[210] «Объявил» это тот же Булгарин.

[211] Белинский имеет здесь в виду статью П. А. Вяземского «О жизни и сочинениях И. И. Дмитриева». Статья тогда же вызвала резкую реакцию с разных сторон. Печатно возражал Вяземскому Ф. В. Булгарин. Ссыльный Пушкин из Одессы, где он тогда находился, писал Вяземскому: «грех тебе унижать нашего Крылова... И что тебе Дмитриев? Все его басни не стоят одной хорошей басни Крылова».

[212] В подлиннике: «всего пять», но это — явная ошибка корректора, который, очевидно, счел одну басню «Лиса-проповедница» за две: «Лиса» и «Проповедница».

[213] Басня «Вельможа» в течение двух лет не разрешалась цензурой. Крылову удалось провести ее в печать только после того, как он прочел ее непосредственно Николаю I на придворном маскараде. Цензурные затруднения возникли и с другой его басней, относимой Белинским к разряду лучших,—«Рыбьи пляски».

[214] Крылов продал рукопись «Кофейницы» книгопродавцу Брейткопфу за 60 рублей, которые получил французскими книгами. Однако напечатана пьеса тогда не была; впервые опубликована только в 1869 году.

[215] Журнал «Почта духов» издавался И. Г. Рахманиновым (владельцем типографии, убежденнейшим вольтерьянцем), при ближайшем участии Крылова; «Зритель» издавался самим Крыловым.

[216] Комедия «Проказники» была написана Крыловым в 1787 или 1788 году; в 1793 году напечатана и поставлена на сцену.

[217] Новейшие исследователи считают, что Крылову можно с значительной верностью приписать шесть басен, напечатанных в 1788 году в журнале И. Рахманинова «Утренние часы». С рекомендацией И. И. Дмитриева три басни Крылова были напечатаны в журнале «Московский зритель» 1806 года.

[218] С 1809 г. по 1843 год было издано семьдесят семь тысяч экземпляров басен Крылова — цифра по тому времени совершенно исключительная.

[219] Белинский не совсем точен. Юбилей Крылова был отпразднован 2 февраля 1838 года. Это был первый литературный юбилей в России, принявший характер крупного общественного события.

КАНТЕМИР

Статье о Кантемире были предпосланы редакцией «Литературной газеты» следующие «Несколько слов вместо предисловия», принадлежащие перу самого Белинского: «Редакция «Литературной газеты» давно уже имела намерение представить своим читателям очерк русской литературы в лицах. Подобное предприятие принадлежит ей по праву и некоторым образом входит в круг ее обязанностей перед публикою: самое название нашей газеты показывает, что русская литература составляет ее главный предмет; а в качестве иллюстрированного издания, она и может и должна представить публике полную, по возможности, коллекцию портретов наиболее известных русских писателей. Таким образом, мы начинаем ряд статей, из которых каждая будет содержать в себе критическую характеристику одного из известных русских писателей, и при каждой из них будет находиться политипажный портрет разбираемого автора. Статьи наши — не критики, но только критические очерки, по возможности легкие и краткие. Так как в порядке этих статей мы намерены держаться строгой исторической последовательности, то из наших м н о г и х очерков русских писателей со временем должен выйти о д и н очерк истории русской литературы, тем более, что все они, как составленные одним лицом, будут отличаться единством воззрения и изложения. Редакция «Литературной газеты» не налагает на себя никакой обязанности в отношении к числу, времени появления и времени окончания этих статей: числа их теперь нельзя определить; кончиться они могут и в нынешнем, и в будущем году — как придется; появляться же будут не в каждом нумере, но от времени до времени». Этот замысел Белинского не был осуществлен. Из задуманных им «многих очерков», которые в своей совокупности должны были составить цельный «очерк» истории всей русской литературы, им была написана лишь одна первая статья о Кантемире. Однако то, что Белинский начал именно с Кантемира, глубоко знаменательно, показывая, как далеко ушел он к этому времени не только от своих прежних взглядов на творчество Кантемира, но и от своего первоначального понимания смысла и значения художественной литературы вообще. В прежних статьях своих Белинский неоднократно упоминал о Кантемире, но все эти упоминания в течение долгого времени неизменно носили самый пренебрежительный характер (см. в т. I наст. изд. статьи «Литературные мечтания» и «Русская литература в 1840 году», стр. 20 и 525—526 и в настоящем томе статью «Русская литература в 1841 году»). Глубоко ошибочные и в историческом отношении и с точки зрения художественной оценки, все они вытекали из общего взгляда Белинского того времени на поэзию, как на самоцель, и связанного с этим отрицательного отношения к жанру сатиры вообще, как имеющему цель вне себя и потому оказывающемуся за пределами художественной литературы. Однако после того как в 40-е годы Белинский меняет этот свой взгляд, устанавливая тесную связь литературы с жизнью общества и начиная смотреть на литературу как на могущественное средство общественного воздействия, совсем в ином свете предстает ему и значение сатир Кантемира. В полной противоположности со своей прежней точкой зрения он начинает теперь усматривать в сатирах Кантемира не «чисто случайное явление», не имеющее никаких корней ни в литературе, ни в исторической действительности, а наоборот, нечто вполне закономерное, связанное не только с «искусственным и подражательным» характером русской ли-

тературы XVIII века, но и с «историческим положением русского общества» (см. выше статью 1842 года «Речь о критике»).

Еще решительнее говорит об этом Белинский в своей первой статье о сочинениях Пушкина (см. ее в т. III наст. изд.), написанной им в 1843 году: «Первый по времени поэт русский... Кантемир был сатирик. Если взять в соображение хаотическое состояние, в котором находилось тогда русское общество, эту борьбу умирающей старины с возникающим новым, то нельзя не признать в поэзии Кантемира явления жизненного и органического, и ничего нет естественнее, как явление сатирика в таком обществе». Тут же он признает, что «сатирическое направление», сообщенное русской литературе Кантемиром, имело сильное и благодетельное влияние на все дальнейшее развитие нашей литературы до сего времени и доселе составляет одну из самых характеристических и оригинальных черт ее».

Дальнейшему раскрытию этих положений и посвящена настоящая статья, представляющая собой коренной пересмотр, радикальную и последовательно проводимую ревизию всех прежних высказываний критика о Кантемире и его творчестве. Белинский не только снова утверждает в ней органическую связь творчества Кантемира с его эпохой («Кантемир был первым сподвижником Петра» на поприще литературы, «первым писателем, вызванным реформою Петра Великого»), не только еще энергичнее подчеркивает «благодетельность» установленного им сатирического направления, которое «сделалось живою струею всей русской литературы», но и раскрывает, в чем эта «благодетельность» заключалась— разъясняет историко-литературный и историко-общественный смысл его деятельности. В Кантемире он справедливо усматривает основоположника реализма в русской литературе, — писателя, который «первый на Руси свел поэзию с жизнью».

Наряду с Ломоносовым, родоначальником «риторического направления», Кантемир является родоначальником того критического реализма, который продолжался в творчестве Сумарокова, Фонвизина и, в дальнейшем своем развитии, особенно ярко расцвел в «юмористическом направлении» Гоголя и писателей «натуральной школы». Не менее велика и общественно-историческая роль Кантемира. Благодаря деятельности Кантемира и его продолжателей — писателей «сатирического направления», русская литература стала «провозвестницею для общества всех благородных чувств, всех высоких понятий», «благодаря, может быть, заслуге одной только литературы у нас зло не смело называться добром».

Переосмысление исторического значения творчества Кантемира заставляет Белинского совсем иными глазами взглянуть на него и как на писателя-художника. Если в «Литературных мечтаниях» Белинский склонен был видеть в сатирах Кантемира «плод ума и холодной наблюдательности», а не «живого и горячего чувства», то теперь он определяет его творчество не только как «поэзию ума, здравого смысла», но «и благородного сердца»; находит в его сатирах «яркие и верные картины тогдашнего общества», «написанные мастерскою кистию». Прежнее резко отрицательное отношение к Кантемиру заставляло Белинского впадать в грубую историческую ошибку, которую он исправляет в настоящей статье, — утверждать, что у его сатир не было «публики», что их автор являлся и единственным их читателем («Русская литература в 1840 году»). Год спустя (в статье «Русская литература в 1841 году») на предложение, сделанное ему его вымышленным собеседником, почитать Кантемира Белинский иронически отзывался: «Я уже читал Кантемира, а перечитывать страшусь и подумать, потому что я читаю не из одного любопытства, но и для удовольствия». А в настоящей статье он же признается в «истинном наслаждении», которое ему доставляет перечитыванье «которой-нибудь из его сатир».

Мало того: Белинский не останавливается на исторической и эстетической переоценке Кантемира. В творчестве этого, навсегда и столь справедливо, как ему раньше казалось, «забытого» писателя первой половины XVIII века критик находит теперь элементы, делающие его близким и актуальным «современности» — эпохе самого Белинского: «Эта сатира исполнена таких здравых, г у м а н н ы х понятий о воспитании, — пишет он, например, по поводу шестой сатиры, — что стоила бы и теперь быть напечатанною золотыми буквами и не

худо было бы, если бы вступающие в брак предварительно заучивали ее наизусть». «По мне нет цены этим неуклюжим стихам умного, честного и доброго Кантемира», — пишет он по поводу цитаты из другой сатиры Кантемира, в которой усматривает «святые истины о человеческом достоинстве». Установление историко-литературного значения творчества писателя, определение природы его эстетической действенности, наконец выяснение того, чем оно продолжает оставаться внзачительным для современности, — таковы основные задачи критического переосмысления писателей прошлого, — переосмысления, одним из замечательных образцов которого и является настоящий небольшой очерк Белинского о Кантемире.

Подтверждение актуальности для эпохи Белинского некоторых мест из сатир Кантемира пришло с несколько неожиданной стороны: цензура выкинула в приводимых критиком цитатах две строки, которые невозбранно печатались в изданиях самого Кантемира, но в статье Белинского показались николаевским цензорам звучащими слишком неблагонамеренно и предосудительно.

Статья напечатана за подписью В. Б. и под общим заглавием, предназначавшимся для всей серии предполагавшихся очерков: «Портретная галлерея русских писателей» в «Литературной газете» 1845 г., №№ 6, 7 и 8, стр. 103—105, 125—127 и 139—141 (ценз. разр. 7, 14 и 28 февраля). Воспроизводим этот текст, исправляя ряд опечаток в цитатах из стихов Кантемира.

220 Во время Русско-турецкой войны 1711 г. молдавский господарь (правитель), Дмитрий Кантемир перешел на сторону Петра I. После крайне неудачного для русских Прутского похода, в результате которого Петр вынужден был пойти на заключение позорного мира, Кантемир вместе с семьей навсегда переселился в Россию.

221 Дмитрий Кантемир, по закону Петра I о единонаследии, не мог разделить наследства между своими сыновьями, а должен был завещать его целиком кому-нибудь одному из них. В своем завещании, предоставляя решить этот вопрос, по совершеннолетии сыновей, «верховной власти», он, действительно, указал на младшего Антиоха, как на того из них, который «в уме и науках был от всех лучший» и которого «ежели впредь не в хуже переменится, он намерен был в наследство оставить»; несмотря на это, его брату Константину, женатому на дочери влиятельного кн. Д. М. Голицына, удалось решить дело в свою пользу, и Антиох остался почти без всяких средств, при одном, относительно весьма скудном в то время, офицерском жалованье.

222 В течение 1740—1742 годов совершилось два «дворцовых переворота» и, в результате их, три смены верховной власти. По смерти Анны Иоанновны (17 октября 1740 года) русским императором был провозглашен трехмесячный Иван Антонович, сын Анны Леопольдовны, племянницы умершей царицы; во главе государства в звании регента стал фаворит Анны Иоанновны — Бирон. Однако в ночь на 9 ноября 1740 года он был свергнут гвардией и за малолетством наследника престола правительницей государства была объявлена его мать, Анна Леопольдовна, которая в свою очередь, год спустя, в ночь на 25 ноября 1741 года, была свергнута той же гвардией, и на престол взошла дочь Петра I, Елизавета. Удержать свое положение в этих «запутанных обстоятельствах» Кантемиру, конечно, помогло и то, что он находился все это время вдали от Петербурга, в Париже.

223 Статья Батюшкова «Вечер у Кантемира».

224 Два последние стиха не были пропущены цензурой и заменены в «Литературной газете» точками.

225 При жизни Кантемира и вплоть до настоящей статьи Белинского его переводы из Анакреона напечатаны не были и сохранились только в рукописи: «Анакреонта Тиейца песни с греческого переведены и потребными историческими примечаниями изъяснены трудами князя Антиоха Кантемира в Лондоне в 1736 году». Впервые опубликованы в издании 1862 года.

[226] При жизни Кантемира ни одна из его сатир напечатана не была. Примечания к сатирам были составлены самим Кантемиром, но почти сплошь переделаны И. С. Барковым, выпускавшим издание 1762 года.

[227] Белинский имеет ввиду многочисленные стихотворные надписи Ломоносова на иллюминации.

[228] Оды Державина под таким названием не существует. Возможно, что Белинский имеет в виду стихотворение Державина «К лире», являющееся подражанием одной из од Анакреона и, действительно, несколько напоминающее стихотворное посвящение Кантемиром своих од Елизавете.

[229] Даваемая Белинским библиография сочинений Кантемира в наше время, естественно, устарела. Лучшим изданием сочинений Кантемира является сейчас двухтомное издание 1862 года под редакцией П. А. Ефремова. Имеется в настоящее время и ряд критических работ (см. «Русская поэзия XVIII века» под редакцией С. А. Венгерова, вып. VI, где дана подробная библиография литературы о Кантемире и ряд важнейших статей перепечатан полностью). Из новейших работ см. Плеханов, собр. соч., т. XXI, М. 1925 г.

Д. Б.

«ТАРАНТАС»

Среди работ Белинского эта статья занимает, как и памфлет «Педант», особое место. Это также памфлет, но написанный в виде пространной критической статьи. И в «Педанте» и здесь автор «пишет тип на определенное лицо», употребляя распространенные в его время приемы «натуральной школы». Последняя в так называемом «физиологическом очерке» давала зарисовки характерных черт профессионально бытового характера (ср., например, «Петербургские шарманщики» Григоровича и т. п.). Создавая свой «тип на Шевырева» в статье «Педант», Белинский старался выдержать манеру спокойного описания предмета с натуры, начиная от внешних черт, продолжая описанием его прошлого и кончая его настоящим и будущим. В статье о Соллогубе предполагается, что разбираемое произведение представляет собой такой «физиологический очерк» с сатирическим уклоном; на самом же деле «Тарантас» служит критику лишь материалом для создания подобного очерка. В. А. Соллогуб — писатель весьма далекий от нашего критика по направлению. Исчерпывающую оценку Соллогуба дал впоследствии в иронической форме Добролюбов, признавший его живым анахронизмом, типично салонным писателем 40-х годов, не поднимающимся над духовным уровнем своих героев. Но то, что было анахронизмом в 1857 году с точки зрения революционной демократии, вступившей в жестокую борьбу с дворянской культурой, иначе могло расцениваться ее предшественниками в 40-х годах. Отношение Белинского к Соллогубу довольно долгое время было положительным. И не только в статьях и рецензиях лестно отзывался он о Соллогубе, но и в письмах. Так он пишет в начале 1840 года Боткину: «К повести Соллогуба ты чересчур строг: прекрасная беллетрическая повесть («Большой свет». *А. Л.*). Много верного и истинного в положении, прекрасный рассказ, нет никакой глубокости, мало чувств, много чувствительности, еще больше блеску». В другом письме «Тарантас» назван «премиленькой вещицей» (Письма, II, 173).

Если не читать между строк, то оценка «Тарантаса» может удивить читателя как явно преувеличенная. Однако, вчитавшись в эту статью, мы видим, что Белинский не меньше Добролюбова замечает недостатки Соллогуба, а указываемые им достоинства, пожалуй, не стал бы отрицать и строгий критик «Современника». Дело в том, что—стремясь использовать «Тарантас» для удара по своим идейным врагам, Белинский хочет поднять значение этого произведения, тем более, что художественная критика является здесь не целью, а средством, удобной формой для боевого политического выступления.

К аристократической ограниченности автора Белинский относится с нескрываемой иронией, удачно прибегая к эзоповскому языку. Когда Соллогуб говорит о любви крестьянина к своему помещику, о соединяющих их патриархальных связях, Белинский иронически соглашается с автором, иллюстрируя его мысль стихами из крыловской басни о поджариваемых рыбках, пляшущих на сково-

родке, по словам лисы, от радости при виде льва. Словами лисы мог бы ответить староста Василия Ивановича на вопрос, отчего крестьяне так радуются, увидев своего господина.

Но Белинский противопоставляет помещичьим тенденциям Соллогуба свои демократические тенденции не только в форме эзоповского иносказания. Рассуждением автора «Тарантаса» о гибельной страсти низших сословий тянуться за высшими, бедных — за богатыми Белинский дает убийственную отповедь критика-демократа:

«Потерянное время, потерянные слова! Сколько ни толкует знатный ничтожному, сколько ни уверяет богатый бедного, что он, ничтожный, так же осужден судьбою на ничтожество, как он, знатный, определен на знатность; что он, бедный, так же осужден судьбою на нищету, как он, богатый, назначен для богатства — ничтожный и бедный никогда не будут так глупы, чтоб простодушно поверить подобным уверениям. Никто из земнородных не считает себя ниже и хуже другого, и лезть наверх, где так спокойно и безопасно, вместо того чтоб ползти вниз, в грязь, под ноги других, служа им мостовою, — это такой же инстинкт, как пить и есть. Только сильные и богатые убеждены, что хорошо быть слабым и бедным, и то до тех пор только, пока не ослабеют и не обеднеют сами: но лишь случись это, они вдруг изменяют свое кровное убеждение».

Совершенно ясно, что столкнулись две идеологии: идеология разночинца и идеология барина. Но в 40-х годах помещичья идеология противостояла разночинной в виде вполне классово определившегося славянофильства. Статья «Тарантас» и направлена против славянофильства. Что же касается Соллогуба, обладавшего скорей помещичьим инстинктом, чем устойчивыми политическими убеждениями, то Белинский с едкой иронией делает его своим единомышленником и тем усиливает в глазах недогадливых читателей свою позицию. Сам автор «Тарантаса» понимал, что, несмотря на все комплименты, ему надавали пощечин. Об этом рассказал Панаев в своих воспоминаниях. На вопрос, заданный Соллогубом Белинскому у Панаева: «Что это вы надавали мне оплеух?», Белинский ответил: «Если вы называете это оплеухами, то должны, по крайней мере, сознаться, что для этого я надел на руку бархатную перчатку».

Воспоминания Панаева, как и замечания Чернышевского в «Очерках гоголевского периода» (Соч., т. II, стр. 244) свидетельствуют о том, что наиболее осведомленными современниками лестные для Соллогуба слова о нем Белинского не принимались всерьез, а отождествление антиславянофильских взглядов критика со взглядами Соллогуба признавалось только ловким тактическим ходом. Всем своим острием памфлет направлен против славянофилов, как наиболее ярких представителей охранительной идеологии. Белинский неоднократно подчеркивает ее помещичью сущность.

Та эпоха, о которой мечтают славянофилы, — это «желто-сафьянная эпоха» («желто-сафьянные сапоги доказывали, по славянскому обычаю, дворянское достоинство»,— поясняет критик, комментируя грезы героя «Тарантаса»),— эпоха, когда будут крепки все охранительные устои, когда будут отвергнуты «желчные завистники всякого отличия (желтых сапог? — спрашивает Белинский) и всякого успеха (наследства? — опять спрашивает критик) и голая зависть нищей бездарности».

Против этих охранительных мечтаний смело поднимает голос Белинский: «Жаль, что Иван Васильевич, посетивший во сне эту славянофильскую эпоху, не выглядел в ней ничего насчет зависти нищей даровитости, нищей гениальности».

И подлинным революционным гневом звучат следующие грозные в своей необычайной смелости строки, которые могли дорого обойтись автору:

«Вероятно, таланты и гении будут ходить в *красных* (курсив мой — *А. Л.*) сапожках и потому им нечего будет завидовать желтым».

Политический смысл полемики Белинского со славянофилами, поскольку он выразился в данной статье, — в борьбе против дворянских привилегий, которые славянофилы хотят сохранить.

Везде Белинский вскрывает дворянскую подоплеку славянофильства, неискренность и корыстность его заигрываний с мужиком. В ответ на славянофильские утверждения, что «лучшие сословия у нас — барин и мужик, а худшее — чиновник», Белинский защищает... чиновника. Это не должно нас удив-

лять, так как из чиновничества, как и духовенства, выходил разночинец, возвещавший гибель помещичьего строя. «Сын чиновника, — отвечал славянофилам Белинский, — может быть ученым, художником, литератором, — словом, всем, чем может быть и барин. Чиновническое сословие — род химической печи». По сравнению с помещиком чиновник представлял для нашего критика демократический принцип.

Теперь, указав на общую социально-политическую направленность статьи, нам остается ответить на вопрос: что делает ее памфлетом? Как и в статье «Педант», Белинский «писал тип на кого-то». На кого? В литературе было высказано уже мнение, что объектом здесь является один из виднейших славянофилов — Иван Васильевич Киреевский. В пользу этого предположения можно привести много доводов.

Прежде всего статья о «Тарантасе» направлена не только против славянофильства вообще, но и против определенного славянофила.

В письме Боткину от 26 февраля 1847 года, написанном по другому поводу, Белинский сравнивает эту статью со статьей «Педант», написанной «на определенное лицо» — на Шевырева.

Какие же основания предполагать, что этим лицом был И.В. Киреевский, а не другой славянофил?

Имя славянофильствующего героя «Тарантаса» в ряде мест выделено курсивом, и оно совпадает с именем главы московских славянофилов.

Иван Киреевский в то время был редактором «Москвитянина», ответственным за все выпады против западничества, за «пронунциаменто», которое началось после направленного против славянофилов обзора русской литературы за 1844 год. Московские славянофилы не стеснялись в средствах. Языков написал свои стихотворные пасквили, в которых «негодующим перстом» указывал властям предержащим не только на идеи, но и на лица. Досталось в особенности Белинскому. В связи с выступлениями Белинского и Языкова произошел ряд столкновений между представителями того и другого лагеря, в которых И. Киреевский принимал весьма энергичное участие как один из ожесточеннейших противников Белинского, нападавший на него и раньше. Когда наш критик совершенно уничтожил Шевырева в своем «Педанте», то, как писал В. Боткин Краевскому 14 марта 1842 года, Киреевский поносил Белинского «словами, приводящими в трепет всякого православного». Он даже спрашивал Грановского: «неужели вы не постыдитесь подать Белинскому руку...?» (Пыпин, Белинский, его жизнь и переписка, 2-е изд., 1908 г., стр 396). «С негодующим презрением» говорит о Белинском Киреевский Герцену («Дневник» Герцена, запись от 23 ноября 1842 года). Когда И. Киреевский в 1845 году редактировал «Москвитянин», он уже печатно нападал на Белинского.

Но дело, конечно, не в этих личных нападках. Последние только дорисовывали портрет вождя славянофилов как типичной для них фигуры. Концентрируя в лице И. Киреевского существенные черты славянофильства, наш критик наносил сокрушающий удар видному представителю враждебной идеологии, громил все ненавистное ему направление.

В высказанном предположении убеждает еще сопоставление фактов биографии И. Киреевского с той характеристикой, которая дана Белинским герою «Тарантаса».

В обобщенном образе Ивана Васильевича критик-художник разоблачил задолго до Добролюбова обломовскую природу «лишнего человека». Вся жизнь И. Киреевского могла бы подтвердить добролюбовскую концепцию этого типа.

И. Киреевский после кратковременных вспышек деятельности в течение долгих лет уклоняется от нее. Его биографы отмечают то двенадцатилетний (после запрещения «Европейца»), то семилетний (после выпуска трех книжек «Москвитянина») период бездействия своего героя. «На диване, с трубкой и кофе» проводил Киреевский целые годы. Эту пассивность, сменяющуюся кратковременными периодами активности, отмечает Белинский, когда говорит о «каком-то тревожном, суетливом стремлении без всякой способности достижения» у Ивана Васильевича: «ему нужно, чтобы его толкали извне, и только тогда может он бросаться на время и ненадолго то на то, то на другое. Таким образом, без поездки за границу ему никогда не пришло бы в голову полюбить Россию».

Мы знаем, что поворот Киреевского к национализму совершился действительно после его поездки за границу. На это намекает Белинский, когда пишет, что «во Франции он (Иван Васильевич) увидел борьбу корыстных расчетов и мелких интриг». И затем другая, уже «донкихотская», черта И. Киреевского. Он отрицает разум, логику и утверждает чувство и веру. Он — крайний иррационалист. Белинский бьет именно по этой черте реакционного идеолога, когда пишет: «В сущности ему все равно, чему бы ни верить, лишь бы верить». О слепоте этой веры вопреки всему — веры «полуфантастика, полупомешанного» — Белинский говорит, характеризуя Дон-Кихотов, к которым относит Ивана Васильевича: «Им все доступно, кроме одного, что всего важнее, всего выше, — кроме действительности. Они одарены удивительной способностью породить из себя темную идею и увидеть ее подтверждение в наиболее противоречащих ей фактах действительности... На всех трезвых смотрят как на пьяных, а иногда даже как на людей безнравственных, злонамеренных и вредных».

И еще один аргумент:

Близкие по времени к Белинскому люди, критики следующего поколения, узнавали московского славянофила в портрете, созданном Белинским на основании материалов из «Тарантаса». Свою статью о Киреевском, написанную в 1862 году, когда в литературных кругах еще живы были воспоминания о нем и отношении к нему Белинского, Д. И. Писарев так и озаглавил: «Русский Дон-Кихот».

Статья напечатана без подписи в «Отечественных записках» 1845 г., т. XL, № 6, отд. V, стр. 29—62 (ценз. разр. около 30 мая 1845 г.).

А. Л.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В 1845 ГОДУ

Этот обзор замечателен главным образом постановкой проблемы, которую литература разработала лишь в следующем десятилетии. Речь идет о «лишнем человеке», еще раньше, чем эта формула была произнесена Тургеневым. Здесь литературная критика не только не отстает от литературы, но опережает и направляет ее.

«Это существа странные,—пишет об этих, еще не воплощенных типах Белинский, — иногда жалкие, иногда достойные участия, но всегда равно любопытные для наблюдателя. Их значение у нас очень важно; они явились вследствие внутренней необходимости, как выражение нравственного состояния общества. Еще недавно были они «героями своего времени». Теперь на них мода проходит, но их еще много, и они еще не скоро переведутся. Притом же, они не столько переводятся, с к о л ь к о и з м е н я ю т с я, п р и н и м а я н о в ы е ф о р м ы».

Дав недавно блестящие анализы Онегина и Печорина, критик не остановился на этом, и как подлинный представитель нарождающейся революционно-демократической идеологии сумел проникнуть в будущее данного общественного типа. Комментируемая статья подводит итог, как бы заостряет те отдельные наблюдения и замечания, с которыми мы встречались в статьях о «Параше» Тургенева и «Тарантасе» Соллогуба.

И в данной статье критик связывает свою характеристику с этими двумя авторами. Он цитирует одно стихотворение Тургенева («Человек, каких много»), в котором едва-едва намечены будущие тургеневские образы. Он указывает писателю те их черты, которые должны быть положены в основу дальнейшей разработки темы: черты психологические и идеологические.

Эти типы — прежде всего люди, живущие мнимыми, «головными» чувствами и страстями, «и потому вся гамма их жизни поется визгливой фистулой». У них нет непосредственного чувства, они «мыслят не живя».

С этими психологическими чертами связаны идеологические: их мышление чуждо жизненной практической основе, оно враждебно всему практическому, «которое они с презрением отдали на долю «толпы», не понимая в своем ослеплении, что всякий гений, всякий великий деятель есть ч е л о в е к п р а к т и ч е-

ский хотя бы он действовал даже в сфере отвлеченной мысли». Эти люди презирают толпу. «Они не могут понять, каким образом сам гений потому только и велик, что служит толпе, даже борясь с нею».

И меньше всего могут обмануть нашего критика «лишние люди» новой формации тогда, когда усваивают себе реалистическую фразеологию. Если подлинно нужные люди практичны даже в сфере отвлеченной мысли, то «лишние» теоретичны и в области практики. Они теперь заговорили о действительности. «У всех на языке одна и та же фраза: «надо делать» (и между тем все-таки никто ничего не делает). Это показывает, что во что бы ни нарядился романтик, он все остается романтиком». В этом романтике, продолжающем свое никчемное бытие в «лишнем человеке» новой формации и столь тонко очерченном критиком, нельзя не узнать будущего Обломова в истолковании Добролюбова, как обобщение всех разновидностей «лишних людей». Этого романтика Белинский здесь, как и в других своих статьях, связывает с идеологами старой Обломовки — с славянофилами. «Некоторые, говорят, не шутя надели на себя терлик, охабень и даже мурмолку; более благоразумные довольствуются только тем, что ходят дома в татарской ермолке, татарском халате и желтых сафьянных сапожках — все же исторический костюм. Назвались они «партиями» (Белинский, значит, имеет в виду не только славянофилов — *А. Л.*) и думают, что делать — значит рассуждать на приятельских вечерах о том, что только они удивительные люди, и что кто думает не по их, тот бродит во тьме».

На этих немногих страницах, посвященных злободневной теме — о славянофилах, Белинский не только сумел поставить перед литературой новую задачу, но и наметить путь революционно-демократической критики, одним из важнейших дел которой было развенчание «лишнего человека», а в его лице — всей дворянской культуры в целом. Подход к проблеме «лишнего человека», критерий оценки у Белинского, как и у его преемников, один и тот же: он противопоставляет жалкому индивидуализму «лишнего человека» презираемую им толпу, интересы масс, как цель деятельности и как фактор деятельности. И литературу, избравшую «толпу» своим героем, служащую ее интересам, он противопоставляет литературе, поощряющей и прикрашивающей «лишнего человека», снабжающей его своеобразной «идеологией». Лишь новая реалистическая школа сумела «повершить окончательно стремление нашей литературы, желавшей сделаться вполне национальною, русскою, оригинальною и самобытною». Лишь она сумела «одушевить ее живым национальным интересом».

Выступая против враждебного новой реалистической литературе националистического направления, отстаивавшего в литературе романтическую линию, — против славянофильства, — Белинский бьет по нему его же оружием, вернее — вырывает это оружие — идею национальной самобытности, национальных интересов и т. п. — из рук противника

Но это могло быть сделано лишь путем изобличения барской сущности этой идеологии, апелляцией к жизни масс Именно этот все растущий демократизм литературной проповеди Белинского, бьющий не только по славянофилам, но и по части западников, не мог не вызывать неудовольствия у некоторых его союзников. Недаром Боткин писал Краевскому, что он считает «литературное поприще Белинского поконченным. Теперь нужно больше такта и больше знания» (Письмо к Краевскому от 3 февраля 1847 года). Два следующих обзора не могли не углубить пропасти между Белинским и прежними его единомышленниками.

Статья напечатана в «Отечественных записках» 1846 г., т. XLIV, № 1, отд. V, стр. 1 —22, без подписи (ценз. разр. 31 декабря 1845 г.).

[280] Терлик, охабень, мурмолка — древнерусская одежда, в которую наряжались наиболее ретивые славянофилы (например К. Аксаков, Хомяков).

[281] Все эти выдержки сделаны в антиромантической повести «Необыкновенный поединок» И. Кульчицкого (псевдоним «Говорилин»), из Полевого, Марлинского и Кукольника.

[232] Эта мысль развита в статье «Русская литература в 1844 году».

[233] Гоголь, которого начали переводить на иностранные языки (в 1845 году был издан французский перевод повестей Гоголя).

[234] См. статью о «Тарантасе» в настоящем томе.

[235] «Северная пчела».

[236] Некрасова.

[237] Речь идет об известном впоследствии критике Аполлоне Григорьеве.

[238] Снова недооценка Бальзака

[239] Повесть М. Кульчицкого, напечатанная им под псевдонимом Говорилина, пародирует романтические повести.

[240] Преувеличенная оценка В. И. Луганского (псевдоним Даля) объясняется тем, что он был мастером так называемого «физиологического очерка» — этого основного жанра «натуральной школы».

[241] Любопытное противопоставление «образованности» (общей культурности) просвещению, научному знанию. Интересно, что теперь Белинский, как подлинный «родоначальник русских просветителей», ставит науку выше искусства.

[242] Как мы уже упоминали, о книге Лоренца Белинский в 1842 году написал статью, в которой сумел, несмотря на цензурные преграды, выразить свои социалистические убеждения.

[243] Мракобесный «Маяк». *А. Л.*

СОДЕРЖАНИЕ ВТОРОГО ТОМА

* Курсивом указаны страницы комментариев

Редактор С. А. Беловицкий — Технический редактор Н. П. Гарвей
Корректор В. В. Покровская — Переплет А. П. Радищева

Заказ изд-ва № 45. Инд. Х—00в Б 43. Тираж 10 000. Уполномоченный Главлита № Б—1392. Бумага Окуловского бумкомбината им. Ярославского. Формат бумаги 62 × 94 в 1/16. Сдано в набор 31/I 1936. Подписано к печати 11/VII 1936. Зак. тип. 1429. 61,75 уч.-авт. л. 46 п. л. Цена 8 р. Переплет 1 р. 50 к.

Набрано и матрицировано в 1-й Образцовой тип. Огиза РСФСР треста «Полиграфкнига», Москва, Валовая, 28.

Отпечатано с матриц в 18-й тип. треста «Полиграфкнига», Москва, Шубинский, 10.

ц. 9-50

